في النقد المسرحي

تأليف

د. محمد غنيمي هلال

الكتاب: في النقد المسرحي

الكاتب: د. مُحَمَّد غنيمي هلال

الطبعة: ٢٠٢٢



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

هلال ، مُحَمَّد غنيمي
في النقد المسرحي/ د. مُحَمَّد غنيمي هلال
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢١١ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٧ – ٤٩٤ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٩٦٧٨ / ٢٠٢٢

في النقد المسرحي



مقدمة

هذا الكتاب نتتبع فيه النشاط المسرحي بالنقد لبضع سنين – من عام ١٩٦١– حتى آخر عام ١٩٦٣ – بمناسبة عرض بعض المسرحيات أو ظهورها وقد حرصت فيه ألا أنهج منهجا مذهبيا في النقد أنظر فيه إلى المسرحيات من وجهة نظر واحدة، وألا أتبع الطريقة التقريرية في إطلاق الأحكام على العمل الأدبي من ثنايا سرد العبارات المكررة التي تتردد بما تحفل به من قواعد البناء الفني والشخصيات، فتصبح جافة جامدة تجريدية رتيبة تنطبق على كل المسرحيات في كل العصور، فلا تشرح شيئا إذ أنها تتخذ سبيلاً لشرح كل شيء، كما حرصت في نفس الوقت كل الحرص على ألا أفرض ذوقي على الخلق الأدبي، في ذاتية قد تنقص ما يزخر به هذا الخلق الأدبي من طاقة يجب أن تفرض نفسها حتى على مؤلفها نفسه، إذ هي بطبيعتها مستقلة عنه في عاقبة الأمر وإن كان هو مصدرها.

إنما اتبعت أسساً يتألف من مجموعها المنهج الذي أراه وأدعو إليه في نقد أعمالنا الأدبية، وهو المنهج الأوفق بنتاجنا الأدبي بخاصة في أدبنا المعاصر، فرأيت أن علي أن أدرس المسرحيات دراسة وصفية أولا، على حسب موضوعها، وبنائها، ومصادرها، وما يتراءى وراء ذلك كله من الرؤية الفنية جملة وتفصيلا. فتلك هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل المسرحي، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر، وهي السبيل بعد ذلك إلى إثمار العمل الأدبي

ونفوذه في الجمهور، بعقد صلاته بقرائه، ومعاونهم على الفهم، وإشراكهم في الحكم عن بصيرة، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد في حكمه النهائي أم خالفوه. ذلك أن أساس الدراسة الوصفية التفسير والشرح، تفسيراً وشرحاً يستلزمان وضع العمل الأدبي مكانه من الجنس الأدبي وطبيعته وبنائه، بوصفه وحدة حية شكلاً ومضموناً.

ونتيجة الأساس النقدي السابق، يكون النقد تثقيفاً مرده إلى الإحاطة بثقافة شاملة، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معاً، وإسهام في التوجيه الأدبي العام في جانبيه من الخلق والوعي، ومن النتاج والاستيعاب والتأثير.

ولن يتوافر ذلك إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعي التاريخي الجمالي. وهذا أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه. به يرتبط الماضي القومي والعالمي بالحاضر، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الحاضر والماضي صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضي، وتقوم بها جهود الحاضر. ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعى به والإحاطة، ثم اتخاذ موقف منه إجاباً أو سلباً، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي في جانب من جوانبه، على أنه قد يكون كذلك ذا سلطان على الماضي إذا أضاف جديداً حملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويماً جديداً، بل ربما تحملنا على تقويم نظرتنا إلى التراث العالمي كله من جديد. ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي –موضوعياً كان أم عالمياً– والخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب.

والعثور على هذه الصلات وجلاؤها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال، مما سهل سبيل النقد تحكماً، وجعله مجالاً مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلمة، وأوشك أن يبغض النقد الحق إلى ذويه.

وينتهي بنا الأساس النقدي في السابق إلى ما يجب أن نسلم به جميعاً – فيما أرى– ألا وهو ضرورة الإلمام بالمقارنة نظراً وعملاً .فأين نحن من التراث العالمي في العمل الأدبي الذي ننقده؟ وأضيق ما نلتزم به حينئذ أن ننظر إلى مصادر الموضوع ما تيسرت، وأن نلم بمسلك المؤلف حيالها إذا كان قد علمها، ومنزلته من جهود سابقيه وإن لم يحسن الإفادة منهم، وقد يؤدي بنا ذلك إلى الكشف عن المعنى الذي قصد إليه المؤلف وإن صعب واستغلق، كما حاولنا في نقد مسرحية: "جبهة الغيب" للأستاذ بشر فارس في هذه الصفحات، وقد نكشف هذه المقارنة عن دوافع المؤلف للقيام بخلقه الأدبي، إلى جانب الوقوف على أصالته فيا هدف إليه، وبالقياس إلى ما حققه في عمله الأدبي، وذلك ما حاولناه في الصفحات الأولى من هذا الكتاب.

وإذا توافرت الأسس السابقة لابد أن ينتهي بنا النظر في كل عمل أدبي – من جوانبه المختلفة– إلى نتائج عامة مثمرة، هي النتائج التركيبية للنظرات التحليلية الخاصة بكل مسرحية. إذ يجب أن تكون النصوص الأدبية المختلفة – لدى الناقد ومن مظهرها العيني– بمثابة "المعامل" لدى العالم في العلوم التجريبية، فها نقوم بالتجارب التي نقف عليها بجلاء نظريات عامة، أو اقتراح جديد إزاءها، على ألا نبدأ الدراسة فيها من الصفر، بل بعد الوقوف على ما استقر من قبل من نتائج الدراسات في التراث العالمي

والقومي كما أسلفنا. وهذه النتائج العامة هي التي اتخذناها هدفاً لبعض صفحاتنا النقدية في هذه المجموعة، مثل: المسرحية بين الشعر القديم والجديد، والبناء الدرامي لمسرحية لعبة الحب وأدب الجنس، من خلال نقدنا للمسرحيتين الماضيتين.

ولا سبيل إلى النقد المثمر – فيما نرى– إلا بذلك النوع من المقارنة في حدود ما تمليه طبيعة النص، وعلى حسب ما يتسق والنتائج التركيبية للدراسة لتلك النصوص. واذا يطلق كثير من الباحثين في الغرب على النقد الحديث اسم: "النقد المقارن".

وفي هذه المقارنة يتضح كذلك ارتباط النقد بفلسفة الجمال. فهذه الفلسفة دعامة النقد. على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنة تشرح ولا تفرض، وتبين ولا تقيد، وتدل بإيحاءاتها إلى دقائق جمالية دعامتها التذوق الخاص بكل نص، دون أن نعمى بالتعميم والتجريد، فلا بد من مقدرة على الإفادة منها عملية، يعد تمثلها نظرياً. وبها يكون النقد تربية تذوق القارئ، وسبيلاً إلى استقلاله بالحكم على أثر تعميق نظراته في جوانب كل عمل أدبي على حده.

وبرغم إيماننا بأن للأدب – وبخاصة الأدب الموضوعي من مسرحية وقصة– رسالة إنسانية خطيرة بإغناء الوعي وتعميقه، نعتقد مع ذلك ألا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قالبها الفني. فالمشاعر الطيبة لا تخلق أدباً طيباً. وإنما يجود الأدب في تصوير المعاناة وتمزق الوعى وعرض المناطق التي تعوزها الفضيلة، ووصف الرغبات المحرومة المتعالية على حرمانها، ولا يتيسر

الأدب أن يجود المواعظ وتصوير الفضيلة والتعبير السافر عنها، على أن نزول الأدب إلى أغوار الشر –متى صدق التصوير وعمق– لابد أن يبين عن المشاعر والأفكار الإنسانية في نوع من واقعية حيوية أو نفسية تهدم ولكن البناء، وتتراءى فيها الصور معكوسة – قصداً كي تتطلب الاستقامة والتقويم. والقيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجمالية على أساس الإيحاء لا التصريح، وعلى دعامة من استقلال الوعي بالإدراك، لا بالفرض عليه من خارجه، وهذا فرق ما بين منطق الأدب ومنطق العالم، أو منطق الحياة في واقعها. وعن طريق الإدراك السليم لذلك المنطق ارتقت الأجناس الأدبية.

كما ارتقت الآداب كلما غاصت في مأزق الوجود ودركات الحياة، وبذلك الإدراك كذلك ماتت أجناس أدبية كان اختيار الفضيلة فيها سهلاً على حسب طبيعة الموقف فيها، مثل جنس الملحمة مفهومها القديم، وشعر المدح التقليدي على أنا لا يخامرنا مع ذلك شك أن الجانب الفني في الأدب الموضوعي – متى كملت التجربة فيه وصدقت وعمقت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره وتجاوبه معها عن حرية ووعي– لابد أن يتراءى عن مضمون إنساني ونزعة إنسانية بالإيحاء القوى المحكم.

وتطبيق منا لمبدئنا –في إحلال العمل الأدبي مكانه– قمنا بالمقارنة لبيان المصدر أحياناً، والكشف عن الموقف أو الحوافز وتقويم الجهد الفني أحيانا أخرى، دون أن نقصد من وراء ذلك إلى الخلط بين منزلة الكاتب ومكانة من أفاد منهم أو من كان يمكن أن يفيد منهم في الآداب العالمية. ذلك أنا لم نقصد إلى مقارنة مكانة المؤلفين بعضهم ببعض، بل إلى وضع الجهد الفني مكانه من جهود السابقين، على ما قد يكون بينهم بعد ذلك من فروق

شاسعة لا يغفل عنها أحد، و هذا الإدراك ذكرنا "شكسبير"، و"دريدن" في حديثنا عن شوقي، وذكرنا "شتاينيك" و"سارتر" في هذا الكتاب عن تطوير المواقف الملحمية للمسرحية، بمناسبة مسرحية "جميلة"، كما ذكرنا "راسين" في حديثنا في مسرحية "إيفجينا" العربية التي نقدناها، وتحدثنا في إبسن في حديثنا عن بشر فارس .. ونرى أن بهذه الطريقة يغني بقيمته في ذاته أكثر من غنائه بالموضوع نفسه الذي تناوله، فلا تخلو من معني توجيه الوعي العام وإثراء الثقافة الفنية على أية حال.

هذا، وللغة المسرحيات مكانتها لدينا وفي نقدنا. وعندنا أن لغة المسرح –خاصة– جوهر فني به يشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته. وقدمة رفع أرسطو من مكانة الصياغة فجعلها سبيلاً إلى استساغة المحال مني صدرت عن شاعر صناع يطوعها لفنه. وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تستساغ وإن كانت هي في ذاتها محتملة من حيث الواقع. ولم يعد مؤلف مسرحي يقصد إلى أن يتبع شكسبير أو موليير في منجمهما الفي، إذ قد قدم هما عهد الفن من حيث طريقتهما العامة، ولكن إنتاجهما خالد، خاصة باللغة التي طوعها عبقريتهما في المجال الفني. ولا زال شوقي ذا حظوة أوفر في دراسة مسرحياته على ضعف بنائها الفني، وإنما حظي بهذه المكانة بلغته خاصة. ولا يتنافى في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة الحوار المسرحي، خلافاً لما يعرف به بعض أدعياء النقد، بل نرى أن اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي، ودونها تظل المسرحيات –وإن أحكم بناؤها فنياً– مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود. وهذا عهدنا بالنتاج المسرحي العالمي جملة.

ولمكانة اللغة هذه –لغة المسرح في معناها الفني– عنينا بنقدها بوصفها قضية عامة، ثم بالنظر إلى ما يجب أن يتوافر لها في الحوار المسرحي من خصائص فنية في ثنايا دراستنا لبعض المسرحيات الفصيحة اللغة في هذه الصفحات.

محمد غنيمي هلال

مصادر شوقي في مصرع كليوباترا

لم يتح لموضوع من الموضوعات التاريخية أن يلقى رواجا في الأدب مثل ما لقيه موضوع وكليوباترا. ذلك أن الأحداث التاريخية فيه غنية بمعانيها، غريبة في موضوعها، تقرب في واقعها من القصص الخيالية .. فإلى مظاهر الأبهة والجمال والبذخ في الحفلات والمآدب، وإلى سيطرة العواطف وسلطان الحب الجارف، تقوم المآسي التاريخية والوقائع الحربية ذات الأثر الخطير. تنهار بها العروش وتتحطم عليها آمال الحبيبين. ووراء ذلك كله شخصية عجيبة، جمعت –إلى جلال مكانتها وذكائها النادر– صفات الأنوثة كاملة، مع براعة في الحيل تعيا بها أبرع النساء .. وقد آلت على نفسها أن تعيش في حياة كلها مجد ومتعة، حتى إذا رأت سعدها يغرب آثرت الموت.. فانتصرت على أكتافيوس بموتها، كما انتصرت على من قبله من القياصرة بجمالها وذكائها، فلم تترد قط في هوة الضعة .. وفي عاطفتها ارتبط مصيرها بمصير مصر.

وقد ألفت في الموضوع مسرحيات كثيرة في مختلف الآداب. منها خمس عشرة مسرحية فرنسية، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية، وأربع إيطالية .. وفي أدبنا الحديث كان لشوقي فضل البدء بالإسهام في هذه الموضوع الذي كان قد صار عالمية في الآداب من قبل.

ومسرحيته: "مصرع كليوباترا" تعد باكورة الأدب المسرحي في لغتنا .. ومن عجائب المصادفات أن تكون أول مسرحية باللغة الفرنسية في عصر

النهضة الأوربية هي مسرحية "كيلوباترا الأسيرة" للشاعر الفرنسي "جودل" عام ١٥٥٢م.

ولم يخلق شوقي جنس المسرحية، كما أنه كان مسبوقاً بكثير من الكتاب الذين عالجوا نفس موضوعه .. ومن أشهر هؤلاء شكسبير في مسرحيته: "أنطوني وكليوباترا"، حوالي عام ١٩٠٧م، و"دريدن"، في مسرحيته "كل شيء في سبيل الحب"، أو "العالم المفقود"، التي مثلت لأول مرة عام ١٦٧٧م، ونشرت عام ١٦٧٨م، ثم المسرحيات الأخرى الفرنسية التي سنشير إليها في ثنايا هذا البحث.

وغير معقول أن يبدأ شوقي معالجة موضوعه معتمداً على المصادر التاريخية وحدها، إذ لا بد له من الرجوع إلى الموضوع في صوره الفنية كما أبدعتها قرائح الشعراء في الآداب الأخرى من قبل. ولم يتعرض أحد ممن أرخوا شوقي للكشف عن شيء من مصادره، لأننا حديثو عهد بهذا النوع من الدراسة، بل إن من أرخوا لشوقي من حاولوا أن يوهموا بأنه لم يكن يعتمد في تأليفه على شيء مما يقرأ في الآداب الأخرى، زعماً منهم أن ذلك مما يدعم أصالته. وسترى بالقرائن القاطعة أن شوقي كان أكثر إفادة واطلاعاً على الآداب الأخرى مما يزعمون .. وسنعرض لبيان موقف شوقي من المسرحيات التي ألفت في الموضوع من قبل، وأثر هذا الموقف في تصويره لشخصية كليوباترا، ثم تأثره بسابقيه في المواقف الجزئية والأفكار والصور العامة، نشير بعد ذلك إلى مدى توفيقه في الإفادة من هذا التأثر.

وعلى الرغم من أن عاطفة الحب بين أنطونيوس وكيلوباترا كانت محور

الأحداث الكبرى، فقد اتخذ كتاب الغرب من الصراع بين هذين المحبين وبين أوكتافيوس رمزا للصراع الدائم بين الشرق والغرب. وحملوا كليوباترا أوزار هذا الصراع كلها. فهي الماكرة المحتالة، تتخذ الخديعة سبيلاً لنيل مأربها، وقد أوقعت في شراكها أنطونيوس، فأغوته بعد رشد. وهي –بعد– مستهترة ملذاتها، لا هم لها سواها. وتبرر الغاية عندها كل وسيلة. وأعجب من ذلك أنهم عدوها نموذج العقلية الشرقية، لا بوصفها ملكة، بل بوصفها مصرية، نظلمهم مصر في –تحاملهم– يكشف عن نوع من الصراع بين الشرق والغرب.

فمثلاً في مسرحية شكسبير، يقول أنطونيوس حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه في ميناء الإسكندرية (الفصل الرابع، المنظر الثاني عشر): "ضاع كل شيء: خانتني هذه المصرية الدنيئة .. واستسلم أسطولي للعدو .. بغي أنت ثلاث مرات خائنة، ومخدوع أنا، مخدوع بالزيف الروح المصرية!! .. هذه الساحرة المفسدة ... كان صدرها تاجي وغايتي الأولى. وبحيلتها الغامضة خدعتني. غجرية حقاً، لتلقي بي في صميم الضياع".

وكذلك الحال في مسرحية "دريدن" –(الفصل الخامس، المنظر الأول) – محمل قائد الأسطول فانتيديوس حملة شعواء كلها حيف على مصر، و على كليوباترا بوصفها عنوانا لمصر: "أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا .. وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميعاً".

ولمدام دى جيراردن مسرحية فرنسية عنوانها: كليوباترا (عام ١٨٤٧م)

فيها تصور كليوباترا امرأة مستهترة في ملذاتها، "لا هم لها سوى الحب" في حين جزاؤها العدل هو البغض، ولا تهيم بسوى لذائذ الجسد، حتى ليجرؤ عبد قوي العضلات على أن يرفع إليها أنظاره، قائلا: "أظفر بك ساعة وأموت" فتصغي إليه، لأن عهدها الذي قطعته على نفسها يتلخص في: "المتعة والموت" وتستجيب له على أن يتجرع السم على الأثر.

وتجاه هذه الحملات وأمثالها، اتخذ شوق من كليوباترا موقف الدفاع. واتهم جميع من كتبوا عنها بسوء القصد، وحاول أن ينصفها، لا بوصفها ملكة فحسب، بل بوصفها مصرية كذلك. لأن أولئك الكتاب عدوها مصرية واتخذوها عنوانا لمصر. وكان اطلاع شوقي على ذلك هو الدافع له إلى اختيار الموضوع، ثم إلى اتخاذ موقف مخالف فيه كتاب الغرب جميعاً. وما كان أيسر الوقوف على مغزى تلك المسرحيات الأوربية لدى شوقي، خاصة أن جميع النقاد الفرنسيين الذين تحدثوا عن تلك المسرحيات أفاضوا في هذا المغزى وشرحوه. فشوقي بسبيل الرد عليهم من خلال تصويره الفني.

وهذا نوع من تأثر الكاتب بسواه، نسميه في الأدب المقارن: "التأثر العكسي". وفيه تكون الأعمال الأدبية صدى أعمال أدبية أخرى، تتولد عنها .. ولكنها بمثابة مقاومة لما تقصد إليه من معنى. وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض. ولم يحل هذا دون إفادة شوقي من آراء أو ليك الكتاب ومن صورهم الفنية، بعد أن صهرها في عمله الأدبي، ليستخرج منها وحدة فنية، أصيلة، تصورها ما يقصد إليه من مغزى وطني:

وأول مظهر لذلك التأثر أن شوقي صور كليوباترا وطنية مخلصة، تقدم

حبها لوطنها على إخلاصها لحبيها. فلم تفر من أكتيوم غدراً أو خوفاً كما رميت بذلك في المسرحيات الغربية. ولكنها انسحبت نتيجة لخطة سياسية مرسومة: هي أن تدع أنطونيوس وأكتافيوس في الحرب، دون تدخل منها، كي يضعف كلاهما الآخر، حتى تظل هي قوية في وجه المنتصر منهما .. وكانت تحتاط بذلك لنفسها ووطنها حتى من أنطونيوس نفسه، فيما إذا ضعف حبه لها، وتشرح كليوباترا شوقي – لخاصتها– خطتها في الانسحاب من موقعة اكتيوم (الفصل الأول):

كنتُ في مركبي وبينَ جنودي أَزِنُ الحربَ والأمورَ بفِكري
قُلْتُ: روما تصَدَّعَتْ فتَرَى شطرًا منَ القومِ في عداوَةِ شطْرِ
بطلاها تقاسَما الفُلْكَ والجيشَ وشَبّا الوَغى ببَحْرٍ وبرِّ
فَتَأَمَّلْتُ حالتي مَليا وتدبَّرْت أَمْر صَحْوي وسُكْرِي
وتَبَيَّنْتُ أن رُوما إذا زالتْ عن البحر لم يعدْ فيه غيري
كنتُ في عاصِفٍ سَلَلْتُ شراعي منه فانْسَلَّتِ البَوارِجُ إثْرِي
موقفٌ يُعْجِبُ العُلا كُنْتُ فيه بِنْتَ مصرَ وكُنْتُ ملكةَ مِصرْ

وهذه الفكرة هي محور سياسة كليوباترا في مسرحية شوقي، على أن الفكرة في ذاتها ساذجة لا تصلح أساماً للدفاع عن سياسة رشيدة، ثم إن هذه الفكرة في مسرحية "دريدن" السابقة الذكر، ولكن على لسان شخصية قانوية هي "ألكساس" التابع الوفي لكيلوباترا، إذ يقول (الفصل الأول، المنظر الأول): "لو كان على ما أربد، لوددت أن تهلك هؤلاء الطغاة –على اختلاف طبائعهم، المسيطرون على الجنس البشري– هلك بعضهم بعض

بسيفه، ولكن ما أن عزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء، علينا أن نتبع واحدة منهم تعلو معه أو نهبط" .. ولكن هذه الفكرة عابرة في مسرحية "دريدن"، لا أثر لها في الأحداث ولا في سياسة كليوباترا. وقد اعتقد شوقي أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها مظهر المضحية بحبها في سبيل وطنها، في حين يكذبها في زعمها كل تصرفاتها في المسرحية. وقد حرص شوقي كذلك أن يرد عنها ما اتهمتها به أمثال مدام "دى جيراردن"، في أن غايتها إنما كانت المتعة الجسدية، ولكن سبيل السرد على لسان كليوباترا نفسها. وكأن ما تقوله كليوباترا شوقي صدى مباشر لمثل ذلك الاتهام الذي أشرنا إليه فيما سبق. تقول كليوباترا (الفصل الرابع من مسرحية شوقي):

يقولون: أنثى أفنت العرش بالهوى	بهيمية اللذات والشهوات
فدًى لغرام بالرجال وحسنهم	غرام الغواني أو هوى الملكات
فليس الغلام البارع الحسن فتنتي	ولا الرائع الأجلاد والعضلات
ولم يستثر وجدي من الروم فتية	جنون العذارَى فتنة الخفرات
ولكن عشقت العبقرية طفلةً	وفي الغفلات البله من سنواتيس

ويسلك شوقي مسلك الكلاسيكيين في تبرئة كليوباترا من الدنايا، لإلقاء التبعة فيها على حاشيتها، كي تظهر هي مظهر النبل في موطن الضعف.. فمثلا يحكي المؤرخ "بلوتارخوس" أنها أرسلت إلى أنطونيوس – عقب هزيمته الفاصلة– من خبره كذبة بانتحارها، خوفاً على نفسها منه. ويتبع شكسبير في مسرحيته ما قاله بلوتارخوس، ولكن دريدن –ونزعته كلاسيكية في مسرحيته– يجعل "ألكساس" هو الذي يخترع من عنده هذا

الخبر الكاذب خوفا من أنطونيوس على كليوباترا، فينعاها كذبة لديه دون أن تعلم كليوباترا ونقتطف من مسرحية دريدن (الفصل الخامس) ما يتراسل مع ما اتبعه شوقي في نفس الوقت، ليظهر مدى تأثره به تأثراً واضحاً: تقول كليوباترا لأنطونيوس وقد خفت إليه فوجدته قد شرع في الانتحار: "لقد حضرت بعد فوات الأوان! هذا الملعون ألكساس! " فيجيب أنطونيوس: "هل أنت حية؟ أم أنا مت من قبل دون أن أعرف، وهذه أنت أو نوع من الأشباح يلقاني؟" – وتجيب كليوباترا: " أيتها السموات! طالما كنت قاسية علي! والآن اهدني إلى جبر هذا الوفاء المثلوم. فأعيديه إلى حياً من احتضار! " – ويقول أنطونيوس: "لن أكون، يا حبيبتي، إني أمسك روحي اغتصاباً، ولكن قولي إنك تكوني زائفة العاطفة " – فتجيب كليوباترا والآن فات الأوان لأقول إني صادقة الود. زعم ألكساس موتى، دون علم مني .. وحين عرفت أسرعت لأحول دون هذه النتيجة المشؤومة. لقد خانني أسطولي كما خانك،. ورد أنطونيوس: ".. حسبك، لقد قلت إنك ستأتين على أثرى، وأصدقك، لأني الآن أستطيع أن أصدقك في كل ما تقولين، كي نرحل على ودادنا معا .. وقبلة منك هي أعظم من كل ما سأترك لقيصر". (يموت).

ونظير ذلك في شوقي حين حمل أنطونيوس جريحاً إلى كليوباترا– بعد أن طعن نفسه – يجرى بينهما هذا الحوار (الفصل الثالث):

أنطونيو: كيلوباترا .. عجب .. أنت هنا لم تموتي؟. هم، إذن، قد كذبون

كيلوباترا: سيدي! روحي! حياتي! قيصري! أنت حي؟

أنطونيو: بعد حين لا أكون

كيلوباترا: من نعاني كذباً .. من قالها لك؟

أنطونيو: أو لمبوس النذل الخائن

مـــــر فاســـــتوقفته أســـــأله قــال ماتــت .. فتجرعــت المنــون

كيلـــــوباترا زوديـــــني قبلـــــة مــن ثنــايك العــذاب الشــيمات

وأضـــــيئي بســــناها مقلـــــة يســدل المـوت عليهـا الظلمـات ..

ثم إن فكرة تمرد الأسطول على أوامر كيلوباترا، كما هي في ترجمة الشعر المذكور سابقا لدريدن، نرى صداها في قول كيلوباترا شوقي لأنوبيس الكاهن (نفس الفصل):

أبي أعلمــــت أن الجـــــيش ولى وأن بــــوارجي أبـــت المضــــيا؟

وإباء الأسطول للمضي في الحرب يفيد أن أمرا صدر إليه من كيلوباترا بذلك، وهو مما يخالف سياستها العامة في المسرحية. كما أعربت عنها في الفصل الأول، من وجوب التزام الحياد. وليس في المسرحية ما يدل على تحولها عن تلك السياسة إلا في هذه الإشارة في البيت السابق، وهو ما نراه أثرا لفكرة دريدن في مسرحيته السابقة الذكر.

وشوقي متأثر بسابقيه كذلك في فكرة توديع كيلوباترا لأولادها، وفيه يصف جانبا من الصراع النفسي لكيلوباترا تتنازعها عوامل الإبقاء على حياتها في عيش ذليل، ومع أولادها، أو الموت عزيزة كريمة، وهو منظر يطيل فيه الشاعر الفرنسي "روبير جارنييه" في صورة حوار بين كيلوباترا وبين "أوفرون" مربي أولادها، يدعوها إلى الإبقاء على حياتها من أجلهم، وتأتي هي تفضيلا منها لدواعي التضحية والعزة، ثم تودع أولادها وهم حضور على

المسرح، وتطلب منهم الصفح والصبر على مصيرهم الأليم، وتصف قلبها يتصدع لفراقهم، وتتوقع ما سيلقون من عذاب بعدها. وتقول لهم: وداعة!! فيجيبون: "وداعاً .. فتكاد نفسها تطير هلعاً (الفصل الخامس من المسرحية السابقة).

وقد وصف شوقي منظر التوديع كذلك، ولكن لم يجعل الأطفال يظهرون على المسرح، إذ أن أمهم تودعهم وهم نيام. وهذا أرقى فنياً، إذ ليس فيه إثارة العواطف عن طريق رخيص يعرض الأطفال في منظر وداع مروع. ولم يفد شوقي فكرة إيراد هذا المنظر فحسب، بل إن في بعض الصور الجزئية التي يوحي بها المقام تلاقياً مع نظيرتها في مسرحية "روبير جارنييه". تقول كيلوباترا لوصيفتها شرميون (الفصل الرابع من مسرحية شوقي):

أدخلي بي يا شرميون على أطفا	لى أودعهم الوداع الرهيبا
فعساهم إذا تحجب صدري	وجدوا صدرك الحفي الرحيبا

ومما تقوله في وداعهم:

بروحي وإن لم تبق مني بقية	صغار ورائي ذوي اليتم نوح
أذوب لبلواهم وأعلم أنني	حملت عليهم ما يجل ويفدح
قد اشتهى عيش الذليل لأجلهم	فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح
فصفحاً صغاري إن شقيتم بمصرعي	وإني لأرجو أن تغضوا وتصفحوا
وداعا صغاري، صير الله يتمكم	إلى خير ما يكفي اليتامى ويصلح
أطفت بكم والنوم تسري سناته	على صفحات كالأسنة تلمح ...

هذا، ومن المواقف الجزئية في مسرحية شوقي أن هيلانه وصيفة كليوباترا تموت بلدغة الأفعى كسيدتها، ولكنها تعود إلى الحياة بترياق على يد الكاهن أنوبيس على رجاء من حابي ..

وفي مسرحية "مدام دى جير اردن"، السابقة الذكر، يتناول العبد السم أثر ظفره بكليوباترا، كما تعهدها بذلك، ليدفع ثمن سعادته .. ولكن "ديوميد" وفانتيديوس يعيدانه إلى الحياة بترياق، مكيدة في كليوباترا .. وذلك كي يكون أداة انتقام ومثار غيرة. والشبه –برغم ذلك– بين الموقفين واضح. ثم إن ذلك العبد، قبل أن يتناول الدم، ينشد الموت يتغنى فيه بالعاطفة ومجد المخاطرة. وفي هذا ما يذكرنا من بعيد بنشيد الموت في مسرحية كليوباترا شوقي، فقد أفاد شوقي فكرة إيراد النشيد فحسب من تلك المسرحية وإن تكن الخواطر في النشيدين متباعدة.

وموقف آخر كذلك في مسرحية شكسبير، فيه يدخل أكتافيوس على أنطونيوس بعد موته انتحاراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) فيأسي على أن ألجأه أنطونيوس إلى هذا المأزق محاربته، ويقول: "إن بالجسم آفات تتطلب مبضع الجراح"، ثم يعبر عن أساه في شبه رثاء له: ".. لكن دعني أنتحب بدموع قدسية كدم القلب، أنت يا أخي شريكي وذا المكان الأول في كل ما شرعنا فيه، وندى في الإمبراطورية، وصديقي ورفيقي في جبهة الحرب، والذراع لجسمي أنا، والقلب الذي تضيء أفكاره أفكاري" وصدى ذلك واضح في إيراد شوقي لمثل ذلك الموقف في الوداع، وفي تصويره له حين يودع أكتافيوس صديقه المنتحر، متوجها بخطابه إلى كيلوباترا (آخر الفصل الثالث من مسرحية شوقي):

أتأذن سـيدتي أن أطيـف	بخـدم الصـدام رفيـق الصـراع
ومـن كنـت تحـت القنـا ظلـه	ومـن كـان ظلـي تحـت الشـراع
وكنـا نشـيد لرومـا الفخـار	ونجـني لهـا الغـار مـن كـل قـاع
ونأتي القـلاع فنحتلهـا	وإن بعـدت كـالنجوم القـلاع
ونركـز في السـهل أرمـاح رومـا	ونطلـع أعلامهـا في اليفـاع؟

وفي البيت الثاني من الأبيات السابقة دقة تاريخية ننوه بها لشوق، إذ يذكر بلوتارخوس أن أنطونيوس كان متفوقا على أكتافيوس في البر، وأنه كان دونه في البحر، وإن كانت النغمة الخطابية في الأبيات المذكورة تضعف من طابعها المسرحي، وتجعلها بذلك دون أبيات شكسبير في التعبير عن نفس الموقف.

وأخيراً نكتفي هنا من الصور الجزئية بذكر منظر دخول أكتافيوس على كيلوباترا بعد انتحارها .. وفي التاريخ – على حسب بلوتارخوس– كانت كيلوباترا مخدوشة الوجه، ممزقة البشرة، بسبب انتحابها على أثر موت أنطونيوس. وخالف شكسبير التاريخ في هذه النقطة، فجعلها تحتفظ جمالها ميتة، وتبعه شوقي، وفي مسرحية شكسبير يقول أكتافيوس متوجهة في حديثه إلى طبيبه وقد رآها مع الوصيفتين عقب موتهن بلدغ الأفعى:

"... ولكن كيف متن؟ .. فإني لا أراهن يدمين .. يا لنبل الضعف ... إنها تبدو بعد انتحارها كأنها تريد أن توقع انطواناً جديداً في شراك جمالها القاهر"، ونظير ذلك ما أنطق به شوقي أكتافيوس في نفس الموقف:

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ... ولكن لا أرى أثر الجراح

أليست في الفناء أرق لوناً ... وأندى من رياحين الصباح؟

فهل تدنو لتكشف كيف ماتت ... أبالسم الزعاف أم السلاح؟

ولن يتسع مجال الكتاب للمضي في إيراد تفاصيل أخرى كثيرة لا يمكن أن تتوارد على سبيل المصادفة. ومما لا شك فيه أن شوق اطلع على مجمل لهذه المراجع، أو قرأ نقد وافية للمسرحية استعان به في الإفادة منها. ولكن كيف؟ هذا ما لا سبيل إلى الوقوف عليه من خلال البحوث التاريخية التي كتبت عنه، وهي التي كانت تحتاج إلى صبر وسعة اطلاع. ونظيرها مألوف في بحوث الغربيين في أدهم. وفي مكان آخر أثبتنا كيف أفاد شوقي في مسرحيته الأخرى: " مجنون ليلى، من الأدب الفارسي والتركي، ورجعنا إلى تأثره بهذين الأدبين كثيراً من تفاصيل ما أورده في تلك المسرحية من أفكار ليس لها أصل في أخبار مجنون ليلى العربية. وفي هذا ما يقطع بأن شوقي كان أكثر تنقيباً في الآداب الأخرى مما يظن لأول وهلة، وخاصة فيما يتعلق بفن جديد على تراثنا، مثل فن المسرحية.

وبعد، فنحن لا نريد مثل هذه البحوث أن ننال من قدر شوقي بالكشف عن إفادته من الآداب الأخرى، إذ من بدائيات البحوث المقارنة أن التأثر لا يمحو الأصالة، ومن الخطأ أن ينظر إلى هذا التأثر كما ينظر دار سو السرقات الأدبية في القدم. فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية السابقة عليه، على أن تحتفظ بأصالته في البنية العامة لعمله الفني. والأعمال الفنية العميقة هي التي تستمد جذروها من آثار السابقين التي

لولاها لما خرجت إلى الوجود، وكما يقول ريمى دى جورمون: "لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية في الهواء، ولا وجود في الأدب –كما لا وجود في الطبيعة– لجيل تلقائي. والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال، على أنها –بعد ذلك– ضد قوانين الطبيعة، مستحيلة لا يمكن فهمها.. وعهدنا بكبار الكتاب العالمين أن ينهلوا من الثقافات العالمية ويهضموها لتخرج –بعد– في نتاجهم ثمرات متنوعة ذات وحدة منسقة، مطبوعة بطابعهم الأصيل. وما أشبههم بالنحل، تقع على مختلف الزهور، وتأكل من كل الثمرات، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس.

على أنا لا نغفل التنبيه إلى أن شوقي لم يحسن الإفادة حق الإفادة من مصادره، فلم ينهج فنياً في تصوير كيلوباترة تصويراً مقنعاً، إذ أنها في مسرحيته تتضاد أفعالها مع زعمها بأنها مخلصة للوطن. فهي "غير متكافئة" مع نفسها، طائشة في سياستها، قصيرة النظر، مستسلمة لملذاتها، تلهو حين يجد الجد. فليست هي بالشخصية ذات الجوانب المناسك في أبعادها. وحسبنا الإشارة إلى ذلك، إذ أنا لم نقصد إلا إلى بيان موارد فنية عالمية نهل منها شوقي محاولا الإفادة ما استطاع، في موضوع تأثر فيه الكتاب العالميون بعضهم ببعض. وهذا نوع من البحوث التي تكشف عن مظهر من مظاهر التعاون الأدبي في المحال العالمي، كما تبين عن جوانب استحصاد القرائح و إخصاب العبقريات.

أزمة لضمير العالمي في مسرحية سارتر

"سجناء التونا"

في هذه المسرحية الحديثة يصور سارتر موقف حيوية تتمثل فيه أهم قضايا العصر في جوانبه النفسية الدقيقة واتجاهاته الإنسانية العامة. وفيه تبدو الصورة مروعة، لأنها صورة العصر بآثامه وشروره، وأطماعه الجامحة التي تهدد أصحابها كما تهدد الإنسانية كلها بالدمار. ويبدو الخير وسط هذه الظلمة المطبقة كشعلة تجتاحها العواصف، وقل من يسهر على رعايتها من الناس. ويرمي الفيلسوف من وراء ذلك إلى أن يخز الضمير العالمي، عله أن يوقظ فيه بقية من وعى تلوح بروقه الحائرة من آن لآن، في ثنايا الدجي الذي تسير فيه الدول الكبرى وأهلها بعيون تنظر ولا ترى. وليست آراء الفيلسوف تجريدية معلقة في الهواء، ولكنها وثيقة الصلة مواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد رباط في صراعهم ومصير هم بالعصر ومشكلاته.

ولابد لنا – قبل أن نكشف عن هذه الآراء الفلسفية في صورتها الأدبية– أن نوجز القول في أحداث المسرحية وأشخاصها، ليتتبعنا القارئ حين تعرض ما تكشف عنه من أهداف إنسانية:

تدور حوادث المسرحية في عام ١٩٥٩ م، في "ألتونا" من ضواحي مدينة هامبورج بألمانيا، في أسرة تمتلك مصنعة كبيراً للسفن. وتستغرق حوادثها التي نشهدها بضعة أيام. وفي الفصل الأول نشهد الابن "فرنر"

وأخته "ليني" وزوجته "جوهانا" يتهيؤون للاجتماع مع رب الأسرة للفصل في أمر خطير يتوجس منه " فرنر و وزوجته. ونعلم منهم أن الأب سيموت بسرطان الحلق، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر. وحضر الأب، فيفضي إليهم بأنه قد لا ينتظر نهاية أجله هذا المرض، وقد يلجأ إلى إنهاء حياته بنفسه. ويطلب من ابنه أن تحلف على التوراة أنه سيبقى في المنزل بعد موته. ليقوم على شئون المصنع الكبير الذي يشتغل به مائة ألف عامل، لأنه وارثه الوحيد من الرجال. ويضيق الابن وزوجته بذلك، لأنهما لا يطيقان الحياة في هذا المنزل العتيق. وكان الابن محامياً بمدينة هامبورج، وتزوجته "جوهانا" التي كانت ممثلة، على أن يعيشا معاً في تلك المدينة. وسبق أن استدعاهما الأب منذ ثمانية عشر شهراً. كي يقيما معه في "ألتونا" بعض الوقت. ويسود الاجتماع ضرب من المراعاة الاجتماعية التقليدية في الأسرة. فتتظاهر "ليني" بأنها غير مكترثة بموت أبيها، في حين تعلم أنها كانت قد ارتاعت حين علمت ان طبيبه بالخير، ويتظاهر "فرنر" بأنه لم يعرف من الأمر شيئة على حين أن الطبيب أفضي إليه بالخير قبل أخته. وتبدو "جوهانا" الزوجة أصرح من في الأسرة حين تكذب الأب في زعمه أنه يريد أن تحتجزهم في " ألتونا"، متعللا بالإشراف على المصنع. ذاك أن فرنر ليس وارثه الوحيد. فله ابن آخر هو "فرانتز"، وهو الابن الأكبر، ولم يمت كما يزعم الأب، ولكن استخرجت له شهادة مزورة بموته. ولا يزال على قيد الحياة. وقد احتجز نفسه في حجرة بالمنزل .. يرفض أن يستقبل بها سوى أخته "ليني". وهو يقوم هذه الحجرة منذ اثني عشر عاماً فريسة النوع من عذاب الضمير لم يعد يطيق فيه حياة الناس. ويلقي التبعة فيه على أبيه

أولا، ثم على من زجوا بألمانيا في الحروب، ثم على العصر كله، لأن هذا الفتى نشأ نشأة دينية يؤمن فمها بآراء "لوثر" وبالضمير الإنساني.

وقد رباه أبوه كذلك على الشجاعة ومواجهة الأخطار، فهو يحتقر الجبن والخوف ومن يرسفون في قيود الذل. ونرى من استعادة الأب لذكرياته –في صورة مناظر مسرحية– أن الأب كان قد باع لحكومة هتلر أرضا يمتلكها بجوار مصنعه ليقام فيها معسكر للأسرى. وقد لام الابن أباه على ذلك، لأنه يكره منظر الأسرى وخنوعهم، ولو تعرض لمثل مصيرهم لفضل الموت.

والابن يحتقر الضحايا الذين يحترمون جلاديهم، على أن في الأمر امتهاناً لمكانة الإنسان من حيث هو إنسان. وقد ساعد الأب بذلك على الشر. وحين يتنصل الأب بأنه لو لم يبع الأرض لإقامة المعسكر لاشترت الحكومة أرضاً أخرى لنفس الغرض، يرفض الابن الحجة، إذ كان على أبيه أن يترك تبعة الشر تقع على غير كاهله.

ثم يفضي إلى أبيه أنه آوى ربانياً بولونياً هرب من الأسر. فيثور الأب، لأن هذا عمل طائش، ولكنه يعد الأبن بتسوية المسألة مع المسئولين بما له من مكانة لديهم. ويتوجس أن يكون رجال الجستابو قد وشوا بابنه. فيبلغ هو عما فعل ابنه، ويشترط ألا ينال الأسير ولا ابنه بأذى، ولكن سرعان ما يأتي بعض هؤلاء الرجال فيجدون الابن معتصماً بالحجرة مع الأسير الهارب الذي أواه، فيذبحون الأسير على مشهد منه. وتكون عقوبة الابن أن تحكم عليه بالتجنيد الإجباري في سن الثامنة عشرة.

ويذهب الابن ليحارب في روسيا، ويهلك كل من معه، ثم يعود متخفياً

وحيداً إلى المنزل في عام ١٩٤٦م، ويحتجز نفسه بالمنزل، في نوبة عصبية لا تفارقه. فلا يجيب غيره بسوى التحية، حتى يسمع من المذياع أخبار محاكم مجرمي الحرب من النازيين، فيثور، لأن هذا امتهان لكرامة ألمانيا وشعبها. ثم إن الحلفاء أنفسهم مجرمون في الحرب. فلم ينتصروا فيها إلا لأن ضحاياهم أكثر من ضحايا الجرائم التي ارتكبتها ألمانيا، على أنهم كانوا قد انتصروا في الحرب العالمية الأولى، فماذا فعلوا لخير الإنسانية؟ لقد كانت نتيجة سياستهم التي انتهجوها أن وجدوا للألمان هتلر آخر. وها هي أولاء على أثر هذا النصر بسبيل إنتاج صنوف أخرى من هتلر. وويل للإنسانية المهددة دائما بالدمار!!.

وفي عام ١٩٤٧ حاول أحد الجنود الأمريكيين أن يعتدي على "ليني" أخت "فرانتز" لأنها استثارته بقولها له: إنها نازية فأسرع فرانز لنجدة أخته وكاد الأمريكي يتغلب عليه في عراكه معه، لولا أن الأخت ضربته بزجاجة على رأسه، وأخذ فرانتز على عاتقه تبعة ما حدث. فتعهد الأب بترحيل ابنه إلى الأرجنتين أمام السلطات الأمريكية، ليخليه من العقوبة. وهيء كل شيء لترحيله. ولكن الابن اعتصم بحجرة في المنزل في حالة تشبه الجنون. وأبى بعد ذلك أن ينزل منها أو يستقبل والده. وظل منذ عام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٩ فريسة لهواجسه وخواطره، يحيا حياة عجيبة.

فحين طلب الأب من ابنه الآخر "فرنر" أن يبقي في "ألتونا" كان غرضه من وراء ذلك أن يوجد بالمنزل من يرعى ابنه شبه المخبول بعد أن يموت هو. ويقسم له "فرنر" على ذلك، ولكن زوجته "جوهانا" ترفض البقاء، وتصر على ترك زوجها إذا بر بوعده، لأنها تحمل الإقامة في ألتونا. ويفيد

الأب من رفضها، لأنه يريد أن يتخذها سبيلاً لإغراء "فرانتز" بالرجوع إلى حياته العادية في الأسرة، على أن يتكفل الأب بتسوية المسألة لدى السلطات المحتلة. ولو قبل "فرانتز" ذلك فسيتاح لأبيه أن يلقاه قبل أن يموت. ويتحلل "فرنر" وزوجته من ضرورة البقاء في ألتونا..

وفي الفصل الثاني تتسلل جوهانا بمشورة الأب إلى حجرة "فرانز"، وقد تجملت كي تغريه بالحياة. وتصرح له أن حياته خير منها الموت، فإما أن مختار الحياة كالناس، و إما أن يموت .. وتراه في حجرته نهبا لعذاب الضمير وقد جمع فيها عدد من السرطان البحري (الكبوريا) يخاطبها على أنها الناس لو كان هناك من أمل في أن يبقى الناس بعد القرن العشرين .. ويتهم هذا القرن أمام القرن الثلاثين، أمام محكمة التاريخ وضمير الإنسانية!!

ويسجل الابن دفاعه على أشرطة يدور بها في حجرته مسجل الصوت وكلما انتهى من شريط أعاد دورته ليستمع إليه ثانية، ثم ينكره، لأنه دون ما يريد أن يقول. فيحاول الكرة من جديد. ويجمع هذه الأشرطة بعضها إلى جانب بعض .. و يعروه السأم أحياناً مما يبذل من جهد يتوقع أن يضيع سدى.

وحين يرى زوجة أخيه "جوهانا" يغريه جمالها، فيعود إلى الرغبة في الحياة، حياة الناس، ويخشى أن تغريه "جوهانا" بالاشتغال بمطالبه الفردية، وإهمال مهمته الإنسانية، ولكنه يحاول أن يعجبها.. فتقول إنها تهتم بأن تعجب الأحياء، أما هو فميت، لا نفع في حياته. وهو يزعم أنه شاهد على عصره، وهو في الوقت نفسه هو من المتهمين، آثم مثلهم، مشترك معهم في تبعة ما حدث. فتثير بذلك في نفسه عقدة رهيبة كانت في الحقيقة أهم سبب في احتجازه لنفسه، واعتصامه بحجرته. وتستدرجه حتى يفضى إليها بشيء عن

تلك العقدة، ويطلب منها أن تحكم على ما فعل: وذلك أنه حين حكم عليه بالتجنيد ذهب يحارب في شجاعة كأنه ينشد الموت فلا يجده. وفي موقفه في وسمو النسك، في روسيا، تعرض لمأزق: فقد كان مع خمسمائة هلكوا جميعا ما عدا اثنين: ضابط في رتبته وجندي. أما الضابط فكان مثاليا يكره طغيان النازيين، ويبغض الحرب، ويشتهي من أجل ذلك هزيمة هتلر. والجندي قاس نازي مخلص. ووقع في قبضتهم أسيران من الفلاحين الروس، يريد الجندي أن يعذبهم في وحشية ليحصل منهم على بعض الأسرار، علهم يجدون مخرجة من الحصار. ويريد الضابط الآخر ألا يعذبهم. لأن في ذلك امتهاناً للإنسانية ووحشية لا يبررها شيء. ويرى "فرانتز" أن الضابط زائف في مثاليته. فالحرب واجب وطني يجب على الجندي أن يخلص لئلا يموت وطنه بالهزيمة. أما الطغيان فله حساب يمكن تصفيته بعد الانتصار، ولكنه يتفق مع الضابط في أنه لا ينبغي تعذيب هذين الفلاحين، فقد لا تكون لديهما أسرار. ويأخذ القيادة هو من زميله، ويعامل جنديه في قسوة بالغة، وينهاه عن تعذيب الأسبرين زجراً وعنفاً، في حين يرى زميله الضابط الآخر أنه ينبغي إقناع ذلك الجندي لا إكراهه، لأن الإكراه أمر تأباه كرامة الإنسان. ولا يستمتع "فرانتز" لشيء من ذلك. ويأمر الضابط والجندي معا بالذهاب للحراسة، دون تعرض للأسبرين، فيقضي الأعداء عليهما، فيلتجئ هو إلى تعذيب الأسيرين تعذيباً وحشياً. ويموتان قبل أن يعترفا. فيبقى أثر هذا التعذيب في نفسه لا يفارقه أبداً. ويتهم بسببه نفسه أنه حيوان كالآخرين. وتحاول "جوهانا" أن تجذبه إلى الحياة بالإغراء بالحب، فيتردد ويرتعد، ويخيل إليها أنها كادت تنتصر فيما كلفها به الأب.

وفي الفصل الثالث يلتقي الأب بزوجة ابنه "جوهانا" قلقا على نجاحها في مهمتها، وهي استدراج "فرانتز" لإخراجه من عزلته، ولا تدري هل كان مجنونا حقا. ويطلب منها أن تقابله مرة أخيرة تتوسط لديه كي يقبل استقبال والده، وإذا فعلت فسيتركها الأب ترحل مع زوجها، وتحللهما من ميثاقهما في البقاء. فتخشى أن يكون غرض الأب استدراج ابنه ليتخلص منه بالموت. وترى أنه ليس أمامها سوى إجبار زوجها بما حدث.

وحين يخبر "فرنر" بأنها قابلت أخاه في حجرته، تثور شكوكه في سلوكها مع أخيه، ويصمم على البقاء في ألتونا، لأنه يريد أن يستأثر وحده بالمصنع. ولو أبت هي فلتذهب وحدها حيث تشاء، فهدده أنها لو بقيت فستزور فرانتز كل يوم، فتثور في نفسه غيرة تهدد الأسرة، لأنه يعلم أن والده هو الذي دبر ذلك كله .. وفي الفصل الرابع نرى فرانتز يبدأ يشعر بالزمن، على أثر عاطفته نحو زوجة أخيه، وأخذ يحسب الدقائق، وينظر في الساعة التي أهدتها إليه، لينتظر لقاءها، وكان من قبل قد طرد الزمن من حجرته. وحين يشعر بالزمن يشعر بالضعف، ويرى أنها كانت سبب إيقاظ وعيه الفردي ضد وعيه الإنساني وهي لذلك شبيهة "دليلة" في موقفها من شمشون، ويشعر نحوها بالحقد، ولكنه لا يزال معلقا بها. وتحقره هي، لأنه سجن أوهامه، وأنه بمثابة متهم تحاول أن يشهد لنفسه، فما أبعده من شمشون، وترى أن لقاءها معه –وهو لا يستطيع أن يواجه الحقيقة– ضرب من العبث لا تطيقه، وبخاصة بعد أن ثارت شكوك أخيه.

وتفاجئ ليني الأخت "جوهانا" عند أخيها، فتثور غيرتها وشكوكها. ويعرفون جميعا أن الأب هو الذي دبر ذلك كله لغاية في نفسه، فتثور أحقاد

الابن ضد أبيه. وتعتزم "جوهانا"، ألا تعود للقائه. وفي ثورة من يأس يقبل الابن استقبال أبيه، ويحدد معها موعداً ليلقاه.

وتفاجئ ليني الأخت "جوهانا" عند أخيها، فتثور غيرتها ويرى أنه وأباه مجرمان، ويتهم أحدهما الآخر باسم المبادئ التي خرجا عليها معاً. ويقول والده: إن هذا هو ما يسمونه العدالة. وتثور أزمة ضمير الأبن في تعذيب الأسرى ليتكلموا بما لديهم من سر في جهة "سمولنسك"، حين ضيق الأعداء عليه الحصار، وانضم إليهم أهل القرية. ويقول إنه كان أداة في التعذيب الجهنمي لأن ولده أبلغ عنه في حادثة الأسير البولوني. وهذي في نوبة عصبية يسرد فيها المآثم البشعة، والقسوة البالغة في معاملته لزملائه وأسراره، لأنه بعد أن قاسى الضعف في حادثة ذبح البولوني أمامه على يد رجال الجستابو، أصبح يرتاع من الضعف، فيحرص على سبق الآخرين إلى مظاهر العنف قبل أن يتعرض لها هو. إذن فقد دفعه أبوه ثم هتلر إلى أن يكون صورة لطاغية، ولكنه في نشوة سلطانه كان يرى أن السلطة هوة يرتاع حين ينظر في قاعها.. جحيم الضمير. وفي عودته مهزوماً كان يرى في مظاهر الدمار تبريراً لوحشيته، فكان محب رؤية المنازل الحرية والأطفال المشوهين. ثم احتجز نفسه لئلا يرى ألمانيا تنهض من جديد، وعلى كاها فيها عبء هذه الجرائم التي تؤرقه. وقد كان نقي الضمير طاهر السريرة قبل حادثة الأسير البولوني. فدفعه والده ثم هتلر في هذا الطريق، فصار في المذبحة البشرية الكبرى جزارا. وحاول والده أن يوقظ فيه حب الحياة عن طريق تعلقه بجوهانا، فيأبى. ثم يصارحه الأب بأنه مجنون يتحدث عن الحقيقة ويخاف مواجهتها، ووجوده أشبه بالموت الذي يخشى –جنباً– أن يواجهه.

ويعترف الأب أنه كان سبب عثرات ابنه كلها، وأنه المسئول عن جرائمه. فتطيب نفس الابن، ويقبل التخلص من الحياة مع والده إذ لا سبيل له إلى العيش بعد. ويتفقان على القيام بمغامرة في عربة أخته "ليني" فوق "جسر الشيطان"، عبر نهر الألب، وغالبا ما يكون الموت نصيب من يقوم بتلك المغامرة. ونعرف بعد أن "ليني" كانت على علم بتدبير هذا الانتحار، وتأسى "جوهانا" على مصير الابن، وتتهم فيه أخته وأباه. وبذلك يزاح الأب والابن من الطريق، ليفسحا لبقية الأسرة أن تحيا الحياة المألوفة في زحمة الناس.

والأب وابنه "فرانتز" هما الشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية، وهما متعارضان في اتجاههما. فالأب عملي مادي قد صانع النازيين، وهو غير مؤمن بهم، ليكسب، فكان يبني لهم الأسطول ويعتقد أنه يبني مستقبل ابنه الذي رباه على حب السلطة والمغامرة. ثم دفع ابنه ليزود النازيين بالضحايا كما يزودهم هو بالسفن، وحين أتى الأمريكيون استغلهم الأب أكثر مما استغل النازيين. وعنده أن الضمير ترف، وما جدوى عذاب الضمير؟ إن الذي يقضي وقته في محاكمة نفسه والناس أمام محكمة الله يشل إرادته. وينصح ابنه بأن العالم ثقيل إذا حمله على عاتقه آذاه الحمل. والذي لا يقتنع بما يفعل لا يفعل شيئا، ويلغي وجوده. ولكن هذا الأب على الرغم من ذلك كله يفشل في كل ما غامر به. فقد جمع ثروته لابنه، ولكنه دفعه بتربيته وتصرفه إلى هوة اليأس. وانتهى أمره بأن ملك المصنع دون أن يستطيع إدارته. ففي عاقبة أمره لم ينشئ المصنع لابنه، بل نشأ ابنه للمصنع، فخسرهما معاً. وابنه الآخر يزهد في المصنع أيضا. ويفضل حياة المدن. وسيختار المصنع رجاله في نطاق خارج عن إرادته واختياره.

وتصطدم هذه المبادئ في جملتها مبادئ ابنه "فرانتز" ضحية الضمير فهو يرى أنه صنيعة أبيه، وصنيعة الحرب، وصنيعة العصر كله بشروره ومآثمه، هذا العصر الذي يفتح هو فيه عين بصيرته على ظلام الضمائر. وصعب على المبصر أن يديم النظر في ظلام.

وأزمة الضمير لديه تتجسم في مسائل تفصيلية يتعمق بها سارتر في وعي العصر. فإلى يقظة ضمير ""فرانتز" به الإنساني، يؤمن إيمانا كاملاً حق الوطن عليه. فالوطن للدول كالأسرة للأفراد، كلاهما لابد من الإخلاص له، في صميم الوعى الإنساني العام. والإهمال في حق الوطن أو الأسرة خطر يهدد الدول والأفراد والإنسانية جمعاء في وقت معا. وهذه ناحية يطيل سارتر في بيانها في كتبه الأخرى. و لهذا نرى "فرانتز" يتعرض المسئولية الجندي، وواجبه في الإخلاص للحرب، وتبعته في هزيمة الوطن، فيتوزع ضميره بينه بوصفه جندية وبينه بوصفه إنسانة، ويستعيد خواطر هي من حلق ذكرياته وأحلامه، في شبه كابوس، حين تخاطبه امرأة ألمانية بقولها (الفصل الرابع، المنظر الثالث): "لو أن أخي تحمل أمام ضميره تبعة قتل الآلاف من الرجال أو النساء مثلي أو الأطفال الذين يفوح نتنهم تحت أنقاضنا لفخرت به، وعرفت أنه في الجنة، وأنه حق له أن يقول: إني قد فعلت ما استطعت ولكنه كان يحبنا أقل من حبه لشرفه وفضائله. وكان المصير إلى ما ترى (تشير بأصبعها في صورة دائرية) كان يجب إثارة الرعب، وكان عليكم أن تدمروا كل شيء.

فرانتز: قد فعلنا.

المرأة : لم يكن ما فعلتم كافية.. في كل مرة اقتصدت فيها في قتل عدو.. وضعت مكانه واحدة منا، قد أردت أن نحارب بدون حقد، فسرى

في نفوسنا لك حقد تتآكل به القلوب .. أين فضيلتك أيها الجندي الرديء جندي الهزيمة، أين شرفك؟ .. المجرم هو أنت. لن يحاسبك الله على ما فعلت ولكن على ما لم تجرؤ فعله، على الجرائم التي كان عليك أن تقترفها ولم تقترف. المجرم هو أنت. هو أنت .. هو أنت ..".

وعلى أثر ذلك يتساءل "فرانتز" وفي المنظر التالي: كانت الحرب من نصيبي، فإلى مدى كان على أن أتجاوب معها؟

ويقول: "الجندي إنسان، ولكنه جندي قبل أن يكون إنسانا،، على أنه أريد له أن يكون كذلك، ولا يوافق زميله الضابط "كلاجيس" في رغبته في الهزيمة بسبب كرهه للنازيين. فواجب الوطن أولا، ثم بعد ذلك تأتي مسألة تصفية الحساب مع النازيين. ثم إن الموقف في الوقت نفسه مبعث ضيق له. فالجنس البشري يأكل بعضه بعضا دون تعقل. ولن تكون تلك الحرب أول مهزلة ولا آخرها. وسيظل الناس أشبه بالسرطان البحري. تنظر روما تحترق، ونيرون يرقص. بل لو كان الناس من السرطان لأحب بعضهم بعضا .. وسيظل التاريخ مثل نافذة سوداء، تسجل كل شيء ولا يفهم الناس منها شيئا. فالحلفاء صلبوا الديمقراطية التي يدعون إليها، والناس آلات كالقرود، والهاء، في هذه الحال، أولى للجنس البشري! ولذا يقول إنه يحب والده أكثر من نفسه، وأقل من مرض الكوليرا.

ويصيح: "أيها الرجال والنساء والجلادون المجهودون والضحايا القساة. إنني شهيدكم!" على أنه من هذه الأزمة في حال أشبه باليقظة النومية، يريد أن يكون نقي الضمير، ولكنه مشدود إلى أوحال الأرض وآفات المجتمع. فهو يحتقر في مسلكه الشاذ مع أخته أدناس الجسد، إذ الجسد جيفة، ولم

يكن له أن ينجو من تلك الأدناس. ويتخذ من نفسه شاهدًا على عصره في وقت معًا ولكنه ممثل للعصر كذلك بآفاته ومآثمه. ومبلغ جهده أنه احتفظ لنفسه بأن يقول: "لا" وأن تكون قولة "لا" جهد المقل الذي لا يغني شيئًا. ويعترف بأنه فاشل مطمور في موقفه: يشهد بالحقيقة، ولا يستطيع مواجهتها. وهو يشهد أمام قضاة لا وجود لهم إلا في أوهامه. فبعده سيكون الطوفان، وبعد الطوفان سيكون الناس – لو كان سيبقى منهم أحد – أشبه بالسرطان البحري الذي نجا من الطوفان... وهنا يبدو الأمل بعيد التحقيق، ويبدو التعلق به نوعًا من الخبل، ولكن فيه ينحصر منتهى جهد العقلاء!؟ وقد رأينا كيف انتهي به الأمر إلى تخلص أسرته منه مريضًا لا يصلح للحياة المسمومة التي ألفها غيره، كما تخلصوا من والده المهدد بمرض السرطان.

على أن الفشل أيضًا كان مصير المحاربين من غالبين ومغلوبين. فالغالبون بدورهم يتهيؤون بسوء تصرفهم لخلق هتلر جديد. وقد سبقهم المغلوبون إلى النهضة من كبوة الحرب. فانتعشت ألمانيا اقتصاديًا قبل الحلفاء، فكانت هزيمتهم كما يقول: "إلهية" في بركاتها.

وإذا كان فرانتز يبدو مثلًا شاذًا احتجزت نفسه واحتفظ بآرائه يسجلها لأجيال المستقبل، فلأن الناس في زحمة وجودهم الآلي لا يشعرون بأمثاله ممن يصيحون في أدعى المواقف إلى اليأس، ينبهون الإنسانية من خطر الإبادة إذا استمرت في هذا الطريق. وهذا الخطر على الإنسان مصدره أخوه الإنسان. وستبقى الأصداء في مسمع الأجيال شبيهة بأشرطة التسجيل التي قام بها فرانتز. فبعد رحيله مع والده رحلة الموت تدير أخته "ليني" – التي اعتزمت أن تأخذ مكانه في حجرته – آلة التسجيل، فتسمع صوته يقول، وهذا آخر منظر

في المسرحية:

"أيتها العصور!! هذا عصري معزولًا لا مشوهًا، وهو المتهم أمامكم. إن موكلي يقر بطنه بيديه، وهذا الذي تحسبونه عصارة حيوية بيضاء ليس سوي دم خلا من الكريات الحمراء، إذ المتهم يموت، ولكني أفضي إليكم بسر ما يجسمه من حروق كثيرة: كان يمكن أن يكون العصر طيبًا لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسي العتيق، عدوه الضاري الذي آل على حتفه، الحيوان الخبيث الذي لا شعر على جسده: ألا وهو الإنسان. واحدًا واحدًا يساويان واحدًا، ذلكم هو سرنا، فالحيوان خبئ نفاجئ نظراته بغتة في أعماق عيون جيراننا، فنلجأ آنذاك إلى الطعن: دفاع وقائي مشروع. فقد فجأت الحيوان، وطعنت، فسقط إنسان، وفي عيونه المحتضرة رأيت الحيوان دائمًا، وكان هذا الحيوان أنا!! واحد وواحد يساويان واحدًا: أي إساءة للفهم!! ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث في حلقي؟.. من الإنسان؟.. من الحيوان؟.. متى أنا؟ هذا مذاق العصر. أيتها العصور السعيدة.. تجهلين صنوف حقدنا، فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف حبنا القاتلة؟ الحب والبغض. واحد وواحد.. فاحكمي لنا بالبراءة. فموكلي أول من عرف الشعور بالخزي: فهو يعلم أنه متجرد. أيها الأطفال الحسان الوجوه: ستتناسلون منا، وستتسلل إليكم آلامنا. وهذا العصر امرأة في المخاض، أفتدينون أمكم؟... ماذا ؟ أجيبي إذن أيها الأجيال! (من هنا يخلو المسرح فالكلام موجه لشهود المستقبل)، القرن الثلاثون لا يجيب. ربما لا توجد قرون بعد قروننا. وربما تطفئ قذيفة الأضواء فيموت الجميع، فلا عيون ولا قضاة ولا زمن: ظلام. فيا محكمة الظلام! أنت التي كنت وتكونين

وستكونين. أنا قد كنت.. أنا "فرانتز فون جولاش"، كنت هنا في هذه الحجرة، وأخذت تبعة العصر على عاتقي، وقلت: سأدافع عنه. عجبًا ماذا؟".

فأمل الإنسان معلق بخيط واه من الأمل في أن تستمع إلى هذه الصيحات الخافتة في ضجة الحياة. وقد بدأ العصر يشعر بمحنة أزمة الضمير. ولا يكفي في التحرر من المسئولية أن يشعر القرن العشرون بالخزي أمام المأساة الإنسانية الكبرى، ولكن ذلك أقصى ما يستطاع تسجيله العصر من تقدم يفوق به سابقيه من العصور، وهو في نفس الوقت مبلغ جهد المخلصين من أبنائه الذين لم يتجردوا مع ذلك من آثامه وأوحاله. وقد وصف سارتر أزمة الضمير العالمي من خلال موقف أقرب إلى اليأس منه إلى الرجاء، فالشر فيه غالب على الخير بطبيعة الموقف، ولكن فيه ما يوحي بطبيعة هذا الشر وأثره.

وتصوير المواقف الإنسانية – فنيًا – بالكشف عن الشر وطبيعته طابع عام للآداب العالمية المعاصرة. وعند الوجوديين أن الوعي الصادق بالموقف حتى في أحلك حالاته هو أولى خطوات التحكم فيه.

وسيرشد الضمير العالمي في يوم يعم الوعي لدى الأفراد والدول أنهم لوطنهم أولًا، ثم إنهم بعد ذلك ومع ذلك يؤلفون وحدة الجنس الإنساني كله.

"نهاية اللعبة" ومسرح العبث

عرض مسرح الجيب [1]مسرحية تمثل اتجاهًا جديدًا في المسرح العالمي المعاصر، هي مسرحية "نهاية اللعبة"؛ للكاتب الأيرلندي الأصل والفرنسي في موطنه الآن، وفي لغته الأدبية، وهو: "صموئيل بيكيت" وهذا الاتجاه الجديد يدعوه النقاد الفرنسيون. النزعة المسرحية المضادة للمسرح. وذلك أنه – كما يرى أوجين يونسكو – وهو – من كبار دعاته والمؤلفين فيه بالفرنسية: مسرح العبث، حيث تحل الحركة النفسية مكان مطابقة الشخصيات للواقع في المسرحيات قبله، "أما الحدث والتسلسل السببي فلا يصح أن نذكرهما، بل علينا أن نجهلهما تمامًا.. وليس ثم مكان لدراما أو مأساة.. فالمأسوي يصير هزليًا، والهزلى مأسويًا..".

ومسرح العبث – أو ما يسميه بعض نقادنا: مسرح اللامعقول – ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو "رهبة الفراغ" في الكون، رهبة يعيا بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد هذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية على الإدراك. ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي، كأقيسة المغالطة، أو التوجيه إلى غائبين، أو إلى أصدقاء خيالين، أو كراس

[1] ظهرت المقالة في مجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٣.

خالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال.. وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة، وقد تكرر نفسها، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع نفسها، لا في مجرد الإدراك، بل في التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ.. وكل ذلك قد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه "برشت" من قبل: "وسائل التغريب"، وإن اختلف "برشت" عن هذا الاتجاه الجديد في نزعته ومضمون فلسفته. فمسرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء "برشت" ونظرياته، ووسائل تصويره، ومعارضته للمسرح الأرسطي فيما سماه: "المسرح اللا أرسطي"، على ما بين "برشت" وأصحاب مسرح – البعث بعد – ذاك من فروق تتعلق بالنظرة الاجتماعية والمضمون، وعلى ما بينهما كذلك من بعض الفروق الفنية في التصوير. وتلاقي مسرح العبث مع مسرح برشت في كثير من الأمور الفنية هو سر إعجاب يونسكو بنقد برشت، ونظرياته..

ووسائل التصوير الفنية السابقة تسخر من المنطق التقليدي، وتثير بذلك جوانب العبث في إدراكات الإنسان. فلا يصح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح بالعبث أنه في ذاته عبث وهراء. وذلك أن دعاته والمنتجين فيه هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث، يريدون أنه يصف العبث، بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف.

وربما مهدت "الديالكتية" الهيجلية لهذا الاتجاه حين رأت أن تناقض قضيتين لا يقتضي بالضرورة أن إحداهما خاطئة. فكل قضية في نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هي النتيجة التركيبية لكليهما، ثم تتصارع

– بدورها – مع قضية أخرى لتتولد عنها قضية تركيبية أخرى تتعرض لما تعرضت له سابقتها.. ولا شك أن المذهب التعبيري – الذي نشأ في ألمانيا، ثم سرى إلى الآداب الأخرى – قد أثر تأثيرًا عميقًا في النواحي الفنية لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية، على أثر اكتشاف فرويد ومدرسته عالم اللاشعور.. على أن الروع الذي يسود هذه الفترة من تاريخ العالم – وبخاصة بعد انفجار القذائف الذرية – يتهدد الوجدان العالمي بنهاية مأسوية شاملة، ويثير القلق الأسود الذي تحم به صنوف الوعي في شعور ذي وجهين: من كبرياء العالم الذي أصبح في نفسه لغزًا يعيا به العقل، ومن تضامن التردد في أبعد أعمق الهاوية.. ومن وراء ذلك كله يتراءى هذا الشعور مشبوهًا مهددًا بدمار الإنسانية التي ألهت نفسها..

ومن قبل شرح "ألبير كامو" فلسفته في العبث، أي استعصاء الوجود على الإدراك الإنساني. فالإنسانية في الكون أشبه بتزييف في أسطورته، وقد حكم عليها في الجحيم أن تدفع الصخرة إلى القمة، حتى إذا لامستها الصخرة انحدرت إلى السفح، فتعيد دفعها من جديد. ولن تزال في عملها أبدًا. وكل هم الإنسان أنه يبلو قوته بجهد دائم عابث. وكل إنسان في ذاته أشبه بمحاولة جديدة من محاولات الوجود. وهذا التصوير الجاحد للجهود الإنسانية القاصرة قد أثر بدون شك في مسرح العبث من حيث المضمون، إذ كانت نظرات "كامو" أساسًا لأدب التمرد، برغم أن أدب كامو يتجاوز الوقوف عند هذا التصوير للعبث، إلى جانب إيجابي، فعند كامو – شأنه في ذلك شأن الوجوديين – أن المرء يستطيع أن يحقق وجوده، وأن يتذوق طعم

السعادة، برغم العبث الأصيل الذي يقوم عند الجاحدين من هؤلاء مقام الخطيئة الأولى التي عوقب عليها بنو آدم جميعًا بما أتى آدم.. وإنما يحقق المرء وجوده – عند أمثال كامو – بتدعيم المشاعر الإنسانية فيا يعرض لعصره من مسائل، وبتضامنه مع الآخرين الأحرار في الموقف، لا في تمرد، بل في ثورة يحقق الإنسان فيها وعيه الإنساني عن طريق الآخرين وبين الآخرين، وبوساطتهم. وفي نطاق هذه الحرية والمسئولية المشتركة معًا، يكتسب التشاؤم نفسه صفة إيجابية، لأنه مرتبط بموقف عيني محدد، ثم لأنه تشاؤم اجتماعي مرتبط بالجهد الإنساني الدائب في سبيل تحقيق وجود إنساني مشروع. وهؤلاء الملتزمون يثرون الأدب واللغة حتى في تشاؤمهم لأنه ذو طابع اجتماعي ضرورة، ولأنهم بوسائل تصويرهم المنطقية لم يفقدوا ثقتهم في الإنسان ولا في لغته، وبرغم ذلك تأثر أصحاب مسرح العبث بفلسفة "كامو" في التمرد والعبث، من حيث المضمون والنظرة وتصوير مسائل الوجود المستعصية الإدراك، في جانب التمرد.

وتمرد هؤلاء تمرد ميتافيزيقي، مطلق في خارج نطاق الزمان والمكان، تضعف فيه الصفة الاجتماعية أو تنعدم. ويشخص الإنسان فيه وهو يواجه مصيره البائس، ويهدم نفسه بنفسه، حتى اللغة نفسها لم تعد أداة اجتماعية، إذ أنها فقدت وظيفتها، فهي أشبه بالصمت. والشخصيات في مسرحيات هؤلاء معزولة الوعي بعضها عن بعض، فكأن لكل شخصية منها لغتها الخاصة بها. وهذه الشخصيات أشبه بالدمى، ليست الخيوط التي تحركها في أيديها. ومن ثم إعجاب أمثال يونسكو بالعرائس ومسرح العرائس، على نحو يذكرنا بنظير هذه النزعة عند السرياليين من قبل..

وأصحاب المسرح الجديد ميتافيزيقيون بلا دين، ومتصوفون بدون عقيدة، ومتشائمون في غير هوادة، حتى حين يتسم نتاجهم بمسحة دينية ظاهرة..

فمثلًا في مسرحية: "باراباس" لمؤلفها: ميشيل جيلد رود – وقد مثلت في مسرح "الأوفر" وفي باريس عام ١٩٥٠ – نرى جماعة السفاكين الذين يرأسهم باراباس، وهو اليهودي السفاك الذي قبض عليه بتهمة القتل، وكان مسجونًا مع الرسول عيسي. وقد خير الحاكم الروماني: "بيلات" الشعب اليهودي بين إطلاق "باراباس" من السجن أو إطلاق عيسى، بمناسبة حلول عيد الربيع. فاختار الشعب اليهودي إطلاق المجرم باراباس على إطلاق عيسى الرسول البريء. وحلم باراباس – بعد إطلاقه – بأن يسود مملكة اللصوص والسفاكين – وهم الذين بعث عيسي لنجاتهم أيضًا بهدايتهم – ولكن باراباس لم يكن في حلمه مملكة الشر أحسن حظًا من عيسي في إخفاقه حين أراد أن يدعو للنجاة. وكلاهما انتهى به الأمر إلى المقصلة. وفي الحالتين بدا الجهد عبثًا.. ويتضمن ذلك التساوي في الإخفاق بين الفدائية في المسيحية وبين الطرف الآخر. فكلمة الله المحسمة في الإنسان مصيرها – في المسرحية – مصير الإنسان الذي أله نفسه. وفي النهاية تتأكد أسطورة الحمق أو العبث التي تتطلب السيطرة على العالم بالقضاء عليه.

وبعد الإجمال – الذي كان لابد منه للحديث في هذا المسرح الجديد عندنا – نعود إلى مسرحية من مسرحياته التي أردنا عرضها في هذا المقال، وهي مسرحية: "نهاية اللعبة"، أي نهاية الحياة، وهي اللعبة الخاسرة، كما يقول المؤلف في نهاية المسرحية، على لسان "هام"، يخاطب تابعه: "كلوف":

غطني بالملاءة (رمز لكفن) – (يمضي زمن طويل) ألا تريد؟ حسنًا. (بعد مدة) إلى إدن (بعد مدة) أن ألعب (بعد مدة وفي عناء) نهاية قديمة للعبة خاسرة، خسارة تامة".

وشخصيات المسرحية تحركها خيوط مجهولة في فراغ الوجود، وقد اختيرت في قطاع عجيب فريد من قطاعات الحياة. وقد استبد بها قلق ميتافيزيقي يفترض المؤلف أنه متأصل في القارئ أو المتفرج. ولذلك يجسم المؤلف هذا القلق، ولكنه لا يبرره، ويؤكده دون أن يسميه، إذ الموقف مهيأ سلفًا، في شبه حلم ثقيل، كابوس، تتحرك فيه شخصيات يحطم بعضها بعضًا، وقد سلبت كل وسيلة للتجاوب في مشاعرها، أو التفاهم بعضها مع بعض على أمر من الأمور، حتى على سوء التفاهم نفسه..

فتفتتح المسرحية بأربع شخصيات معزولة الوعي بعضها عن بعض، تستمر حتى نهاية المسرحية: "هام" القعيد الضرير يتحرك على مقعد، لا يستطيع القيام من قعود، وخادمه: "كلوف" المتصلب الساقين، لا يستطيع القعود من قيام، والأب: "ناج"، والأم "نيل" في صندوقي قمامة، قد قطعت سيقانهما، وبها بقية حياة لن تلبث أن تنتهي في مجرى المسرحية. وينفرج عن كل منهما غطاء الصندوق ليطلبا غذاء، أو ليثقلا على ابنهما "هام" بأحاديث معادة عن سعادتهما الماضية، حين كانا يتنزهان على شط بحيرة "كومر" وقد هادهما لغرق، في نشوة سعادة خطة كل منهما للآخر، أو عن حادث قطع ساقيهما حين كانا يركبان الدراجة المزدوجة. وقد يكيل الابن اللعنة لأبيه لأنه كان سبب وجوده. وبين "هام" و "كلوف" علاقة غريبة، فكل منهما مشدود إلى الآخر – على الرغم منه – برباط لا يفهم سره.

ويهم "كلوف" وفي كل وقت بترك سيده، ولكنه ملجؤه الوحيد. فهو يخاف المغامرة بالبعد عنه في فجاج الطبيعة الميتة من حول المكان المهجور، كما يضيق بالبقاء في "الجحر الخرب" والذي يقيمان فيه، ويختصر في نظرهما العالم كله.

وهذا "الجحر الخرب" –كما يسميه "هام" – حجرة لا أساس فيها بها نافذتان قرب السقف، تطل إحداهما على البحر، والأخرى على البر. ومن كليهما يطل – من آن لآخر – كلوف، ليرصد بمنظاره العالم الخرب من حوله. فالبحر هادئ، لا صوت له ولا ملاحين به، فلا حياة فيه، ومناره مطفأ لم تبق سوى قاعدته، وقد جمدت أمواجه كأنها من رصاص. والأرض خالية، يبدو بها – عن بعد – شبح طفل، قرب آخر المسرحية، ولكن ليس سوى شبح. وقد انطبق الوجود على الشخصيتين كسجن ذي جدران أربعة. وبدا بتر الأعضاء الفيزيقي أو نقصها – لدى الشخصيات الأربع – سمة لبتر خلقي في المشاعر. وتتحول الأفكار القائمة إلى انفعالات مشبوبة، يعبر عنها "هام" بأن له قلبًا "قلبًا في رأسه".

ومن أول لحظة يسيطر القلق الغامض الدائم على "كلوف" و"هام"– فالأول في المطبخ يتمتم: "سأنظر إلى الجدار على انتظار أن يدعوني بصفارته" وكل منهما مسمر بمكانه، كالأب والأم في صندوق القمامة، لا يستطيعون فكاكًا. وكأنهم جميعًا بقايا علم انتهى. فهم محكوم عليهم بالموت مع وقف التنفيذ برهة. وهم في احتضار دائم حتى لكأنهم لا عهد لهم بالحياة، يعانون، ولكن عناءهم موصول الماضي بالحضر. قد أمحت لديهم حدود الزمان، كما أمحت حدود المكان. وغمض المصير حتى لم يعودوا

يعرفون: أيرجونه أم يخشونه. فيتحدث "كلوف" عن الحياة كأنها قد انتهت، أو ستنتهي: "تمت. قد انتهت. عما قريب تنتهي. عن قريب ربما ننتهي.

تضاف الحبات للحبات واحدة واحدة، فإذا هي يومًا كومة، كومة صغيرة كومة مستحيلة (تمضي مدة) لن تستطاع – بعد – معاقبتي (بعد مدة) سأذهب إلى مطبخي، ثلاثة أمتار في ثلاثة أمتار، في انتظار أن يدعوني بصفارته (مدة) هذه أبعاد جميلة..". وتبدو الحياة عبثًا وفراغًا لدى "هام"، ليس فيها سوى معاناة: "أبي؟ (مدة) أمي؟ (مدة) كلبي؟.. (مدة) أية أحلام! (مدة) كم أشتهي أن يعانوا بقدر ما تستطيع مثل هذه الموجودات أن نعاني، ولكن أثم قيمة لصنوف المعاناة؟ قد يكون! (مدة) كلا! كل شيء مطلق (في اعتداد) كلما كبر المرء امتلأ، وكلما امتلأ فرغ. (يتهاتف) يا كلوف.. (مدة) لا! أنا وحيد (مدة) أية أحلام!!.. أحلام بصيغة الجمع!.. تلك الغابات (مدة) كفي.. آن أن ينتهي هذا كذلك بمنجاة.. (مدة) وبرغم ذلك أتردد، أتردد أن.. أنهيه.. نعم، هو كذلك.. آن أن ينتهي كل هذا، على أني ما زلت أتردد في (يتثاءب) إنهائه (تثاؤب) عجبًا!!.. ماذا بي؟ خير أن أذهب لأنام".

فإذا علمنا عقب ذلك أنه كان قد استيقظ منذ خمس دقائق، وقفنا على مبلغ ضيقه بمهزلة الحياة كما يدعوها، على أن هذا النوم نفسه نوع من الهرب، فهو موت في صورة من الصور، ونشدان لأوهام في صورة أحلام: "إذا نمت فربما أضاجع النساء، سأسير في الغابات.. وأرى.. السماء والأرض.. وأعدو.. وأطارد.. وأهرب.. (مدة) يا للطبيعة!!.. (مدة) هنا قطرة ماء في رأسي.. (مدة) قلب، قلب في رأسي". ثم هو يحلم أن يهرب

على ظهر البحار، إلى الحيوانات اللبون، ويحلم بالخضرة والخصب في الجبال، وبالحب القديم، ولكنها أحلام مزعجة لا تزيده إلا ألمًا وحقدًا على الخلق والخليقة. فكما يلعن والده لحنايته عليه بميلاده، يتشهى عذاب غيره، فيخاطب هكذا خادمه كلوف: "في منزلي (تنقضي مدة.. ثم متنبئًا في تشه) ستكون أعمى.. مثلي.. وستكون جالسًا في مكان ما.. مسكينًا ضائعًا في الفراغ، أبدًا، في الظلام.. مثلي (مدة) وستقول لنفسك يومًا: أنا مجهود، سأجلس، وتجلس.. ثم تقول: أنا جوعان، سأنهض وأعد لنفسي طعامًا.. ولكنك لن تنهض.. وستقول: قد أخطأت بالجلوس، ولكني – وقد جلست – سأبقى جالسًا كذلك قليلًا، ثم أنهض، وأعد طعامي.. ولكنك لن تنهض، ولن تعد طعامًا.. (مدة) وستنظر إلى الجدار قليلًا.. ثم تقول: سأغمض عيني، لعلى أنام قليلًا، ربما أصير أحسن حالًا، وستغمضهما، وعندما تفتحهما لن تكون هناك جدران.. (مدة) سيكون الفراغ النهائي من حولك، لو بعث جمع الموتى فلن يملأوه.. ستكون مثل حصباء وسط بطحاء.. (مدة) نعم.. سنعرف يومًا، ستكون مثلي، سوى أنك لن يكون معك أحد، لأنك لا تعطف على أحد، ولأنه لن يكون هناك أحد تعطف عليه".

ومظهر الحياة هو الألم، وفي ذلك ينحصر معناها الأكيد الذي لا حلم فيه، حتى ليتحول الحلم نفسه ألمًا ومعاناة. فحين يسأل "هام" "كلوف": "ما يفعل ناج؟" يجيبه كلوف: "يبكي". فيعقب هام: "إذًا هو حي".. وفي هذا إشارة ساخرة للكوجيتو المعروف: "أفكر فأنا إذًا موجود"، معارضة له بنظيره: أبكي، فأنا إذن موجود. وتتكرر على لسان هام – في مواضع كثيرة من المسرحية – عبارة: أنت على الأرض، وهذا ما لا دواء له: ويستعيد هام

ذكرياته، يؤنب أباه، ويجيبه بعد أن استنجد أبوه به: "ولكن فيم تأمل أخيرًا؟ أن تحيا الأرض حياة الربيع؟ وأن يمتلئ البحر والأنهار بالسمك.. وأن يكون – بعد – في السماء من المن للحمقى من أمثالك؟..".

وحين يرصد كلوف الأرض من النافذة فيرى الطفل الشبح، يلمح في طلعته عيني موسى الميت، كأنه الرمز لليأس من أرض الميعاد، أو الظفر بالاستقرار. ثم تنتهي المسرحية بوضع حد للعبة أو مهزلة الحياة، بانقضاء حياة "هام" كأبويه، في عالم رمادي بين الليل والنهار حيث يسدل هام بنفسه على نفسه الكفن، دون عون من أحد، وقد هجره "كلوف" إلى الأبد. وفي هذا القطاع البائس – الذي تصوره المسرحية – تتراءى المأساة، مأساة الوجود، بين شخصيات في المجال الأدنى من العيش، لم يبق لها سوى وعي محموم، تتبادل الأنات والصيحات والضحكات الموجعة.

ويوغل مؤلفها "بيكيت" وفي النزعة التشاؤمية على توالي مسرحياته. فقد ترك "ستراجون" و"فلاديمير" في مسرحيته: "في انتظار جودو" نهبا لآلام انتظار "جودو"، وهو الشخصية التي علقا بها حياتهما، واستغرقا فيها، ولم يظفرا بها، ولكنهما ظلا على أمل، ثم ها هو ذا "بيكيت" يصف في مسرحيته التي نتحدث عنها هذا الأمل حلمًا خاطفًا وخواطر محموم. فالوعي بالوجود والطبيعة في "نهاية اللعبة" أشد قسوة، والدعوة إلى الحب والتعاطف إلا صدى لها. وفي هذه المسرحية الرسام المجنون الذي تعرف عليه "هام" فكان يتصور أن العالم انتهى، فأصبح رمادًا، ولم ينج من الدمار سواه، ولكن إذا كان هذا الرسام المعتوه قد رأى أنه نجا وحده، فإن فكرته الطائشة تتضمن نتيجة مأسوية محتومة: أنه أصبح منسيًا وحده!!

وفي المسرحية يدور بين "هام" و"كلوف" هذا الحوار:

هام: هل نسيتنا الطبيعة؟

كلوف: لم تعد – ثم – طبيعة؟

هام: لا طبيعة بعد!! أنت تبالغ!

كلوف: فيما حولنا..

هام: ولكننا نتنفس، ونتغير! ونفقد شعرنا وأسناننا.. وتضرتنا ومثلنا العليا!

كلوف: إذن الطبيعة لم تنسنا..

هام: ولكنك تقول: لم تعد ثم – طبيعة..

كلوف (في أسي) لم يفكر أحد في العالم في عنف كما نفكر نحن..

هام: يفعل كل امرئ ما يستطيع..

كلوف: هذا خطأ..

فالحياة – في جانبي الوعي الفردي والوعي بالآخرين، كما هي في صورتها الحاضرة ، صورة معاناة عابثة بائسة، ثم يظهر هذا التشاؤم أوضح لدى صموئيل بيكيت في مسرحيته الثالثة وعنوانها: "كل من يقعون"، إذ فيها يوغل في هذا التشاؤم في صورة سخرية عقيدية، إذ تختتم بحديث السيد روني وزوجته عن السعادة وسط دواعي البؤس، فتقول السيدة زوج روني: "إن الله ينهض كل من يقعون، وينحنون" (صمت، ثم يتفجران معًا في ضحكة وحشية. يسيران في خطا ثقيلة في المطر والرياح).

ويتضح من كل ذلك أن التشاؤم الذي يسود هذا النوع من المسرحيات– في صورته الفنية الجديدة – هو بمثابة دق الأجراس، لا للإنذار والتحذير، ولكن للإيذان بمحلول ما يتوعد الإنسانية من دمار، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي، ونقص الوجدان العالمي، وكبرياء الإنسان الذي أله نفسه. وفي نفس الوقت، يشف هذا النوع من المسرحيات – في تجسيمه لعبث الحياة – عن نوع من الوعي بها، وعي مشبوب، يتجاوز مجرد الوعي بمصير فردي، أو مجرد الاستغراق في مبازل الحياة وسفسافها كما هو شأن كثير من المسرحيات وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي.. ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جدية وأعمق.

فإذا كان محور هذا المسرح أن حياة العالم – في صورتها المضطربة المترجحة المهددة بالدمار – لا يجدر بالمرء أن يعيشها، ولا أن يواجه وعيه الدائم بها، فقد يكون – ثم – نقطة بدء تتلاقى عندها آراء المصلحين واليائسين على سواء، إذ أن كلا الفريقين ذو إدراك يعلو على إدراك السذج من أشباه الحيوانات السائمة التي لا يعدو شعورها حب البقاء وخوف الدمار في صورة من الصور، ثم إن كلا الفريقين – من المصلحين والمتبرمين بقلقهم ويأسهم – يدأب على تغيير الحاضر والقضاء عليه، إما باستبدال ما هو خير منه به في دعوة الإصلاح، وإما بالقضاء عليه وكفى لدى الآخرين. وهنا يتلاقى الطرفان المتناقضان تمام التناقض.. فلا يتم تغيير العالم المنشود إلا برجفة الوعي رجفة قاسية.. فإما أن يعقب هذه الرجفة استقرار السلام أو استقرار العدم. وهذا نفس شعور الثائرين في لحظة من اللحظات، ساعة يخرجون وأرواحهم على أكفهم يغامرون، إذ يتجاوز في نفوسهم اليأس –

الذين يدفعهم إلى رفض الحياة كما هي فينكرون البقاء فيها – مع الرجاء الذي يبعثهم على نشدان الخلاص منها في صورتها الحاضرة، بالمخاطرة في سبيل تغييرها. هذا، ولا نغفل أن اليأس والرجاء لا يتعادلان تمام التعادل لدى الثائرين، إذ الغلبة لديهم للرجاء الذي يدفعهم للحركة، وهي سمة إيجابية أظهر في مسرح التشاؤم ذي الطابع الاجتماعي – مثل مسرح كامو، كما قلنا من قبل – منها في مسرح العبث الميتافيزيقي الجديد، حيث ينظر إلى الموقف من الجانب الآخر: فحياة العالم الحاضرة لا يجدر بالمرء أن يعيشها كما هي، فهي إذن عبث. ويتمثل هذا العبث في التناقض بين شعور المرء وواقع حياته، بين اللاعب ودوره المفروض عليه، بين الوجود وتعذر فهمه، مما يحس المرء معه أنه منفي أبدًا، ضاعت منه ذكرى وطنه المفقود، واستحالت عليه أرض الميعاد. ولعل هذا يرمز إليه صموئيل بيكيت أن الطفل الشبح ينظر إلى المنزل بعيي موسي. موسى المحتضر. ومن ثم تتوثق الصلة بين هذا الشعور المحموم – الذي يظل فيه الفكر في توتر قد حرم برد الراحة – وبين التطلع إلى الفناء، وهو الوسيلة السلبية للهرب، وهو – في نفس الوقت – نوع من الأمل في الخلاص، يناظر التطلع إلى السعادة في المستقبل البعيد، إذ أن التطلع إلى الأمل في البعيد هو في نفسه هرب كذلك. والتطلع إلى الأمل في الخلاص هربًا هو ما يعبر عنه "كلوف" في المسرحية حين يقول: "أقول لنفسي قد انطفأت أرجاء الأرض برغم أني لم أرها قط مضيئة (بعد مدة) هذا بديهي... (مدة) وحين آخر صريعًا سأبكي من السعادة".

"هام: كلوف! (يتوقف كلوف دون أن يلتفت. بعد مدة) لا شيء (يبدأ

كلوف في الرحيل) كلوف...

كلوف: هذا ما نسميه: أن نربح المخرج.

هام: شكرًا لك يا كلوف..".

وإذا كان هذا هو منطق هاتين الشخصيتين للخلاص فقد فعلا ما استطاعا على حسب تعبيرهما، ولكن في شعور من التقزز والإثم. كما عبر عن ذلك كلوف فيما أوردنا من قبل. ويعرو "هام" نفس الشعور حين يشتهي أن يتوسد الرمال على مد البحر، حتى يكنسه المد كما تكنس القاذورات.

ولا شك أن في ذلك إيقاظًا للوعي، وزلزلة شديدة له. تجاه كثافة هذا العالم وتوعده وغرابته واستعصائه على التفكير.. وهذه "البلبلة" — ابتداء — هي أساس الإدراك والحركة، إذا عارضناها بالتواني والراحة والخدر الفكري أو الزعم بأن كل شيء واضح سهل باسم التيسير، أو الانصراف نحو استمراء ملذات حيوانية، أو تزييف الموقف بالمغالاة في التفاؤل فيه، كما نرى هذه الأمور هدفًا لكثير من النتاج الأدبي الرخيص المضلل في فهم الحياة، على أنا لا نقصد بذلك أن ندعو إلى هذا الضرب من الأدب الموغل في نظرته الحالكة إلى الجانب اليائس، ولكنا نريد أن نفيد منه ما استطعنا من وجهة نظر دعاته، ومن وجهة النظر الإنسانية، ما دمنا نسلم بداهة أنهم لا ينتجون هذا الأدب عبثًا، على حين يصفون به العبث. فمن وراء التصوير للموقف. في حلكته المروعة بعث قوى على التفكير في خطورته. ومن هنا تتعدد المخارج منه. فإذا كانت الشخصيات — في هذه المسرحيات —

فريسة شباك حيكت حولها، فوقعت فيها مدفوعة، ولكن مشلولة الإرادة دون مقاومة تذكر، فقد اختارت مخرجًا يبعث على الاشفاق كما يبعث على التقزز، على حسب ما تدل أقوالها وأفعالها فيما أوردنا "والأمل يتولد من الجانب الآخر لليأس" كما يقول سارتر في مسرحية: "الذئاب".

ولنا بعد ذلك أن نعتد بأن هذه النزعة المسرحية الجديدة بمثابة المعارضة التي تشد من أزر العزائم حين تعمق تجسيم الخطر. وإنما "يعرف المرء طريقه الرشيد حين يكتشف الطرق التي تنأى به عنه". فتصوير العبث نوع من المحاجة بالإحالة. وللقارئ أو المتفرج أن يستشف من وراء ذلك نوعًا من الأمل في صورة من صوره الأشد إثارة للألم، على نحو ما يجلو النقيض أو كما يستبين البياض حين يقرن بالسواد.

وقد حملت أزمة الوعي العالمي سارتر أن يدين القرن العشرين أنه بسبيل تحطيم الإنسانية جمعاء، في مسرحيته: "سجناء ألتونا"، ولكنه أشاد في نفس الوقت بميزة القرن العشرين أنه بدأ يعي الخزي الإنساني في تحطيم الإنسان لأخيه الإنسان، بما بدا فيه من وجدان عالمي للشعوب مهما يكن ضئيلًا. وبرغم تفريقنا السابق بين نوع التشاؤم الاجتماعي ودلالته الإيجابية لدى سارتر وأمثاله وبين هذا التشاؤم الميتافيزيقي في نزعة المسرحيات الجديدة فإننا يمكن أن نستخلص – من وراء أزمة الوعي ذات الطابع الميتافيزيقي في المسرحيات الجديدة – معقولية من وراء اللامعقول، وجدًا من وراء تصوير العبث. فالإنسانية تحطم نفسها بنفسها لتدعم حريتها، وفي سبيل نشادنا النجاة تندفع إلى الهلاك. وهذا مسلك عابث غير معقول، ولكنها في نفس الوقت تعاني في دأب وصبر. وما زالت الحياة تدب على وجه الأرض.

فلتكن هذه المصائر المخفقة أنات من العبء الذي يوئد. فقد جعل الإنسان من نفسه سائلًا ومجيبًا ومتهمًا وقاضيًا، وظالمًا ومظلومًا فهو يلعب دوره في طبيعة تنكره وينكرها: وإنكاره التام لها بمثابة غوص في العدم. وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة واستقلالًا ذاتيًا زائفًا. أليس في هذا المصير، وفي هذه المعاناة المحمومة، ما يؤكد – عن طريق الجحود العابث، توكيدًا غير مباشر كما هو الشأن في الأدب – قيمًا أخرى ممكنة؟ أليس في صدام اللامعقول بالمطلق واللامحدود مما يمكن أن يرد الوعي إلى التفكير المعقول في المحدود وفي العيني المرتبط بالزمان والمكان، وبصنوف شقاء الإنسان؟

وقد وضع صموئيل بيكيت على لسان شخصياته – في غير موضع – السؤال عن إمكان حياة أخرى، وعن وجود الله.. وكانت شخصياته جاحدة جوفاء، وكان مصيرها مأسويًا، فما دلالة هذا المصير؟ لقد قال دستوفسكي متحدثًا عن آخر قصة له هي الإخوة كارامازوف: "المسألة الأساسية التي أتتبعها في كل أجزاء هذا الكتاب هي تلك التي نؤت بعبئها شعوريًا ولا شعوريًا طوال حياتي، ألا وهي وجود الله". وفي القصة صورة إيفان الجحود، يرى أن كل شيء حلال ما دام الله غير موجود، ولكن يقترن مسلكه بحزن مر شديد انتهي به إلى الجنون. وكان اكتشاف إيفان مروعًا زلزل العقلية البرجوازية، ووضح مبالغ الشقاء في شعور الإنسان بوحدته. وقد اتخذ دستوفسكي نفسه موقفًا ضد شخصياته، بما بين من مصائرها، وبما صرح به في يومياته، مما يدل على غايته من وراء تصوير خطر الجحود. فها هو ذا يقول في يومياته: "إذا كان الاعتقاد في الخلود جد ضروري للإنسان.. فهو إذن، الحال العادية للإنسان. وحيث الأمر كذلك، فخلود الروح الإنسانية

مقرر لا ريب فيه". وهو لم يصرح بذلك في قصته، ولكن بين المسلك العابث والمصير البائس لشخصياته. ألا يمكن أن يقودنا ذلك إلى نظير هذا الاستنتاج من مسرح العبث؟

وهذا في نظرنا ما يجب أن نأخذه مأخذ الجد حين نقرأ أو نشهد مثل هذه المسرحيات، على ما بها من جهد فني طريف خطير معًا. ولهذا لابد أن نضع في حسباننا وعي الجمهور ودرجته من الثقافة حين نعرضه عليه، ونصحبه بشرح يبين وجه الإفادة منه فنيًا وإنسانيًا. ولم يكن غرضنا في هذا المقال أن نقارن اتجاهات نفضل بعضها على بعض، فلم نقصد إلا إلى توضيح هذه النزعة المسرحية الجديدة في معالمها الكبيرة، وفيما يجب أن نفهم منها كي نقومها التقويم الرصين.

المسرحية بين الشعر القديم والجديد

مسرحية جميلة للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي هي الباعث الأول لنا على أن ننظر في ميراثنا من المسرحيات الشعرية، لنرى مدى فهمنا لوظيفة الشعر المسرحي، وهل جارينا فيه الفهم العالمي للشعر الدرامي؟ وهل تقدمنا في فهمه بمحاولة الأستاذ الشرقاوي صياغة مسرحيته في الشعر الجديد؟ على أنا مضطرون – في حدود المقال – أن نقتصر في نقد تراث أدبنا الحديث من هذا الجانب على أمثلة مسرحيات شوقي رائد الأدب الشعري المسرحي في القوالب القديمة، مع موازنته بهذه المحاولة الجديدة، ومقارنتهما معًا بمفهوم الشعر المسرحي في المسرحيات العالمية، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامي في المسرحية بعامة.

وعلى الرغم من أن مقالنا مقصور أصلًا على لغة هذه المسرحية، فإنه لا مناص لنا من الحديث في مفهوم الأسلوب المسرحي من حيث هو، وصلته بالبنية الدرامية، إذ أنا سنوضح أن كل أنواع القصور في شعرنا المسرحي القديم والجديد أساسها خطأ جوهري في فهم البناء الدرامي نفسه، وما يتطلبه من لغة خاصة به.

ينبني الأسلوب المسرحي على إحدى المعطيات الفنية التي يجلب التسليم بها سلفًا، وهي رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يحيونها، والحقائق التي تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم، وكيف يرى هو هذه الشخصيات في عالمها الذي تحيا فيه رؤية موضوعية.

والطريقة التي يتخيل بها هذه الشخصيات في موقفها هي التي تسيطر على تصويره لها، كما أنها هي التي تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها. وإن مقومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب.

وأساس الواقعية المسرحية ليس هو في نقل الواقع، كما قد يسبق إلى الذهن، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التي يمر بها الناس في حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة. وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية مدلولاتها ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة. فمعنى الواقعية في حقيقتها على الوقائع المحسة، ولكن كما هي في تصور الشخصيات، وإدراكها لمواقفها. ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات في الموقف الواحد. والكشف عن باطنها فيما يسمى الصراع. أو التفاعل الباطني مع الأحداث. وهذا جوهر إدراك المسرحيات الفنية كلها.

ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار، وهو في هذا يختلف عن كاتب القصة الذي ينفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحيانًا، كما يجرز له كذلك أن يطيل في الحديث الفردي (المونولوج) لشخصيات قصصه، بخلاف كاتب المسرحية في ذلك كله. ويتضح من هذا خطر المقولة أو الأسلوب في المسرح. ولهذا كان على المؤلف المسرحي أن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرر مقولته، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقع في تصوير الموقف والأحداث. والمسرح يستعين باللغة خاصة، وله فيها عوض عما حرمه من الحركة وتنويع المناظر وكثرتها في أشرطة الخيالة. والحوار المسرحي يوضع أصلًا ليقال لا ليقرأ. ولذلك كانت

للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولذلك عنى كبار كتاب المسرحية في العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتي، وموسيقاها الخاصة، وحدودها من الطول والقصر، حتى في المسرحيات النثرية. فالكاتب المسرحي ليس حرًا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي مثلًا، لأن الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة.

ويتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانيات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيرًا، إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه، ثم بصوره على الأخص. ولا يتنافى الشعر – في المسرحية الشعرية المحكمة – مع الواقعية إذا فهمت فهمًا رحيبًا، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية في داخل النطاق الدرامي لا يتعداه.

وللشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه. فلم يكن يدور بخلد "أرسطو" أن المسرحية تكتب نثرًا، بل إنه حصر الشعر – المعتد به عنده – في المسرحيات والملاحم، ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائي، على أنه جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة. ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له. وإذا كانت قد وجدت بعض مسرحيات نثرية فيما يخص الملهاة قديمًا، فقد ظلت المأساة شعرية حية حتى الواقعية.

وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح في العصر الحديث في الأعم الأغلب من الحالات. ولم يبق إلا قليل من كتاب المسرحية الذين كتبوا مسرحيات شعرية. ومنهم ت. س. إليوت، الذي لم ير في هذا النوع من

المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعي الذي شهر به، وهو "المعادل الموضوعي"، إذ أن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغة الأداء. وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه في لغته بطابع خاص للنثر، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية، ومن حيث الحركة، بحيث يتوافر له عمق في الدلالة على نفسية الشخصيات وموقفها. وهذا في نظرنا ما نفسر به قول ت. س. إليوت في مقالة له في الشعر المسرحي: "لا علاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميًا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية"، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية كما يشرح ت. س. إليوت نفسه: "إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية – لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى – فعلينا أن نتوقع أن شاعرًا دراميًا مثل شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالًا في أكثر مناظره درامية. وهذا هو على وجه الدقة ما نعثر عليه: فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذي يمنحها قوتها الشعرية. فلم تخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية في حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية. فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معًا، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني".

والذي نخلص إليه من ذلك كله أن الفرق شاسع بين نوعي الشعر الغنائي وشعر المسرح. فشعر المسرح حوار، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف. وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر

محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور. ذلك أن الحوار نفسه "فعل"، به نرى الأشخاص وهم "يفعلون"، وبقدر ما يعنيهم من أمر أنفسهم في موقفهم بوصفهم أشخاصًا أحياء يواجهون موقفًا محددًا، لا يتوجهون – بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة في أقوالهم – إلى الجمهور، بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم، ولهذا يذكر نقاد المسرح أن الشخصيات المسرحية بين جدران أربعة، الجدار الرابع وهمي، هو الذي يفصل بينهم وبين الجمهور، لأن أقوالهم في المسرحيات المحكمة فنيًا ليست موجهة إلى الجمهور بحال من الأحوال. ولسنا هنا بسبيل المحاولات المعاصرة لبعض كتاب المسرح الذين أرادوا أن يقضوا على ذلك الجدار الرابع، مثل بيراندلو، وبريشت، و "ويلدر"، فهذه المحاولات لا تمت بصلة إلى نوع المسرحيات التي ننقدها وننقد لغتها في هذا المقال.

وفي ضوء ما قدمنا ننظر الآن في دور الشعر في مسرحنا بين شرقي في قالب شعره القديم، ومحاولة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي الجديدة في مسرحيته.

وموقف شوقي في مسرحياته التاريخية مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبد الرحمن، ذلك أن شوقي في تلك المسرحيات سار على درب طالما مهده له سابقوه في تناول الأحداث التاريخية في المسرحية، في حين لجأ الأستاذ عبد الرحمن إلى الأحداث المعاصرة. وهي أشق تناولًا. وكان الخيط التاريخي وسلطان الماضي مما يدعم انتظام الأحداث، والحكاية المسرحية، ويمكن للشاعر، إذن، أن يرأب الصدوع في البناء الفني للحكاية أو في الإحكام الدرامي للشخصيات. ومجمل القول أن المادة الغفل لحكايات

شوقي كانت ميسرة، وكانت له في أكثرها نماذج عالمية حاكاها وأفاد منها.

وقد أسعفت شوقي عبقريته الفذة في الصياغة. فوفق إلى حد كبير في بعض مواقف في مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامي: كوصف الصراع في نفس ليلى بين العاطفة والواجب في كثير من مناظر مسرحيته: "مجنون ليلى" ولا ينبغي أن نغفل قوة المناظرة الدرامية في افتتاحية مصرع كليوباترا. وفي موقفها من أنطونيوس في احتضاره. ومن اكتافيوس عقب موت أنطونيوس. وكذلك في موقف "نتيتاس" من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحيته: قمبيز، وموقفها كذلك من قمبيز نفسه حين اعتزم غزو مصر.. ففي هذه المواقف التي ألمحنا إليها – ونظائرها كثير في مسرحيات شوقي – يستنفد شوقي طاقات اللغة في شعر رائع رصين ذي طابع درامي، بل أنه يفيد من وجوه البيان والصور التي تضيف إلى ما يسود المسرحية من عواطف، وما يتحكم في المتحدثين من أفكار ومشاعر. ونمثل لذلك بحديث حابي إلى ديون في أوائل الفصل الأول من "مصرع كليوباترا"، يعلق على ما سمعه من اعتقاد الشعب في إشاعة النصر في أكتيوم:

أتـــذكر يا ديـــون إذ انطلقنـــا ... إلى المينـــــاء نلـــــتمس الهـــــواء

وكـــان البحـــر الميـــت المســـجى ... وكـــان الليـــل للميـــت الـــرداء؟

ويجيب ديون حابي:

نعـــم، وهنـــاك آنســـتا ســـحابا ... وراء الليـــــل جللـــــت الســـــماء

فقلـت: انظـر، ديـون، تـر الجـواري ... يطـــأن المـــاء همسًـــا والفضـــاء

وأقبلـــت البـــوارج بعـــد حـــين ... ســـوائب لا دليـــل ولا حـــداء

رجعــن رجــوع قرصــان أصــابوا مــن الغــزو الهزيمــة والــبلاء..

ولم نــر فــوق ســارية ســراجًا ولا مــن ثقــب نافــذة ضــياء

وينجح شوقي أحيانًا في ربط مناظر لها طابع غنائي بالناحية الدرامية للمسرحية، كمنظر مناجاة أنوبيس للأفاعي، ومطلع هذه المناجاة:

هلم لكن بنات التلال وجن الخرائب من صالحجر

ويفيد من موسيقا الشعر، ومن أصوات الحروف، في دعم طابع هذه المناجاة الرهيبة المنذرة، كما يتضح من قراءة هذا الشعر في الأصل، ما لا يتسع المقام هنا لإيراده وشرحه.

وشوقي ينوع بحور الشعر، ويوزع أجزاؤها أحيانًا بين الشخصيات، مما يؤدي وظيفة الشعر الدرامية في بعض المواقف. خذ مثلًا صيحة جندي روماني غاضب على أثر ما سمع من كليوباترا في الوليمة، وهي ناحية ربط بها شوقي الوليمة بالمسرحية ربطًا لا ننكر وجوه ضعفه من الناحية الدرامية، ولكنه نجح في صياغته، يقول الجندي لزميله:

أتســمع مــا تقــول عــدو رومــا قــد اجــترأت علــى رومــا البغــي

أتحــــت لوائهــــا وبجانبيهــــا يخــوض الحــرب مــن رومــا كمــي؟

ويتوجه جندي آخر إلى أنطونيوس قائلًا:

أنطونيــــو، ســــيدي أفي الحــــق أننـا نبيـت سـكارى والعـدو مبيـت؟

وينظر إليه أنطونيوس نظرة طويلة، دون أن يجيب، فيعقب الجندي كأنه حدث نفسه:

ألا إنـــه يـــوم لـــه مـــا وراءه غرامـك حـي فيـه والمجـد ميـت

هذا، ومسرحيات شوقي الشعرية تخلو أو تكاد من الشعر الخطابي. ولا ندافع بذلك عن نواحي الضعف الفنية المحضة في الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة، ولكننا ننوه بمقدرة شوقي في تطويع الشعر التقليدي بحيث أمحت منه – أو كادت تمحى – الناحية الخطابية التي هي الطابع العام للشعر العربي في قالبه التقليدي، ونمثل المواضع الخطابية القليلة النادرة في مسرحيات شوقي بشعر أنطونيوس حين أجاب كليوباترا في انتصاره الزائف أول ما لاقى أكتافيوس على أسوار الإسكندرية، وحين هنأته كليوباترا بسلامته من الأسر، فقال:

أسـرًا وهمـت كليـوباترا، أتظفـر بي أيـدي الكمـاة وفي كفـي أظفـار؟!

لو قلت قتلًا لكان القول أشبه بي كـأس المنـايا علـى الأبطـال دوار

لـو كنـت شـاهدتي والحـرب جارفـة والصـف تحـتي بعـد الصـف ينهـار

رأيـت حملـة صـدق غـير كاذبـة ولا السـيل يحملهـا يومًـا ولا النـار

ورده على كليوباترا طويل، وهو ذو طابع خطاب، ولكن له جانب درامي في أنه حوار ومناجاة حبيب لحبيب معًا، فليس موجهًا إلى الجمهور، بل له بعض ما يبرره من الموقف.

والموقف الخطابي الآخر الذي نمثل به هو توديع أكتافيوس لأنطونيوس بعد موته، في شبه رثاء. وللموقف أصل في مسرحية شكسبير: "أنطوان وكليوباترا"، ولكن شوقي جنح به قليلًا نحو الخطابة، ويكفي أن نشير إليه ليرجع إليه القارئ، على أنا قد قارنا بينه وبين شكسبير في المقال الأول من

هذه المقالات.

والعيب الذي يشوب شعر شوقي – من حيث هو شعر درامي – أنه يكثر فيه الغناء، فيتخلف بذلك عن الحدث في تطوره، وعن إحكام تصوير الشخصيات، بل إن هذه الغنائية في شعر شوقي تقف الحدث أحيانًا، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية في المسرحية. ومن اليسير كل اليسر الوقوف على هذه القطع الغنائية المنبثة في مسرحيات شوقي. ونشير هنا إلى كثير مما يقوله قيس في مسرحية مجنون ليلى، مثلًا أول ما يظهر في الفصل الأول، وفي الفصل الأخير، وكذلك كليوباترا حين تندب أنطونيوس.

ومن الأحداث العارضة التي تضر بوحدة المسرحية شعر ابن سعيد والغريض في الفصل الأخير من نفس المسرحية، وطابعه غنائي محض.

وقد ترك الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي القالب الشعري التقليدي إلى الشعر الحر، فهل ارتقى في القالب الجديد مفهوم المسرحية، وتحاشى ما وقع فيه شوقي من غنائية؟ أم هل ساوى شوقي في تملك لغته والتوفيق بين إمكانياتها في التصوير والمعنى الدرامي لأحداثه؟.

لا شك أن المؤلف – كما قلنا – عانى حالة جديدة افترق فيها عن شوقي: ذلك أنه يؤلف في مأساة معاصرة. والخطر في تناول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتمثل المؤلف معناه الباطني في نفوس شخصياته التي عانت هذه التجربة الإنسانية الكبيرة الخطيرة. وقد شرحنا من قبل أن الواقعية ليست هي نقل الواقع، بل تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه. وعندنا أن

الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفني في الحديث المباشر عنه. ومن الطرق التي يتعمق الكاتب بها في الواقع المعاصر أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته. ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم النفسي معها تجاوبًا يتجلى فيه الموقف الإنساني والوطني، وذلك كمسرحية: "مونسيرا" الفرنسية التي تناولت مظالم الاستعمار وطغيانه في وجه المقاومة الوطنية، وجلال هذه المقاومة وتبجح الاستعمار. في آلاف من الخواطر والأفكار الباطنة للشخصيات الممثلة للموقف. وهذه طريقة لم يلجأ إليها مؤلفنا.

والطريقة الثانية أن يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات في استبطانها. وفي هذه الحال يكون تأثرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميهم مما يبذلون من جهد، حتى لو غالبهم هذا الواقع، أو غلبهم. فالنفوس التي تتوق العمل الفني إنما تعجب بالمعاني الإنسانية في مغالبة القوى الطاغية التي تسلبها، وقد يفوق هذا الإعجاب روعة إكبارنا الأبطال المنتصرين على حد تعبير ألفريد دي فيني: "بقدر ما أحب القوي، أعجب بالضعيف ذي الهمة، الذي يلقى بذراع نحيل وسط الأمواج العاصفة". ونضرب مثلًا للطريقة الثانية في تناول الأحداث المعاصرة في المسرح، بمسرحية: "موتى بلا قبور" لسارتر، موضوعها: مقاومة الفرنسين للألمان. وهي مسرحية نثرية طبعًا، وفيها مشابه من مسرحية "جميلة"، ولكن سارتر يقينا الخطر من عرض الواقع المباشر. فيرينا جماعة من المقاومين قبض عليهم حديثًا وهم سبيل استجوابهم ليعذبوا كي يقروا على بطل المقاومة وقائدها:

جان، الذي يشبه في ذلك "جاسر" في مسرحية جميلة. ويحرس سارتر أن يرينا شخصياته على شفا هذا الموقف الرهيب، موقف الصمود أمام أنواع التعذيب الذي ينتهي بالموت. فنرى كيف يحسون بالزمن، وكيف يجاهدون ضد الأمل، وكيف يرون الآخرين على حين يفنون هم من أجلهم. ويحاولون أن يروا أنفسهم بعيون الآخرين، وأن يبكوا بدموعهم. ونعرف إلى أي مدى هم مسئولون عن خطئهم في القبض عليهم، وكيف يطيب خاطر أحدهم أن يموت في سبيل قضية، وأنه فعل ما أمكنه، وهم يؤمنون بطول هذا الجهاد، وبأن النساء في كل مكان بسبيل وضع أطفال ليحاربوا من أجل نفس القضية البعيدة المدى. وفي الجماعة "لوسي" التي تحب جان البطل، ويحبها في المقاومة دون أن يصرح لها، وهي من هذا الجانب شبيهة بجميلة. ويستدعي أفراد هذه الجماعة واحدًا واحدًا لتعذيبهم كي يقروا على مكان البطل... ويفاجؤون – بعد استدعاء أولهم – بجان البطل معهم وقد قبض عليه دون أن تعرف شخصيته. وهذا عبء جديد عليهم في المقاومة. وحين يخافون أن يضعف الصبي الذي معهم، واسمه فرانسوا، وهو أخو "لوسي" يقتله واحد منهم عن رضا من أخته. ويتناقشون فيما إذا كان قد قتل بدافع الكبرياء أم بدافع الإيمان بالقضية، ويضعف طعم الحب في مذاق "لوسي" بالنسبة للبطل "جان" ولكن لا تضعف مقاومتها، فهي تعيب على واحد منهم أنه ضعف فصرخ حين كانوا يعذبونه. وها هي ذي ترقد أخاها – المقتول – بأيدهم وبرضا منها – على ركبتها وتخاطب جثته: "أنت مقتول، وعيناي جافتان. عفوًا!! لم تعد لدي دموع، ولم أعد أعير الموت أي اهتمام، وفي الخارج ثلاثمائة من القتلى راقدون على العشب، وأنا كذلك غدًا سأكون

هامدة عارية، لا أجد حتى يدًا تداعب شعرى، كما أداعب شعر جثتك". وحين يسألها جان: ألا تجد "دمعة؟" تجيب هي: "دمعة؟. كل ما أتمنى هو أن يعودوا ليبحثوا عني، وأن يضربوني لأستطيع أن أصمت مرة أخرى، وأن أسخر منهم وأخيفهم. كل شيء لا طعم له هنا: التوقع وحبك، وثقل هذا الرأس على ركبتي. أريد أن يفترسني الألم، أريد أن أحترق وأن أصمت وأن أرى عيونهم ترقبني". ثم تقول في آخر الفصل الثالث فيما تقول: "سأصمت صامدة لتعذيبهم غدًا. واهًا!! أصمت! وكم يكون صمتي حاسمًا من أجلي ومن أجلك ومن أجلكم جميعًا. لسنا جميعًا سوى شخص واحد".

وإنما أوجزنا فكرة مسرحية سارتر. لنرى كيف أدرك هو معالجة هذا الواقع معالجة ناضجة. وعلى قراءة هذه المسرحية نتعمق في فهم الواقع ونتأثر به عن طريق فني، لا عن طريق رخيص هو نقل الواقع المباشر في ضراوته وسذاجته، فهذا أمر أبعد ما يكون من الفن.

وهذا الإدراك للبناء المسرحي من واقع الأحداث المباشر هو الذي جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية في مسرحية "جميلة" تخلفًا كبيرًا، كأن به المؤلف دون شوقي في الأداء اللغوي والنضج المسرحي معًا. فقد رأينا أن قالب الشعر الموروث عند شوقي قد وقع في الغنائية التي لا تتفق وقوة الأداء المسرحي، ولكن شعر مسرحية جميلة غنائي خطابي معًا، بل هو على الأخص خطابي في كثير من مواقف الشخصيات.

وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الأول من المسرحية، إذ ينطلق عمار في اللجنة المجتمعة لتنظيم الإضراب من أبطال المقاومة بكلام لا يتوجه

به في الحقيقة لأعضاء تلك اللجنة، لأنه لا يمت بصلة لمجرى الحوار الدرامي في الاجتماع، فيقول:

"هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة..

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة؟"..

فعمار هنا يخطب، إذ يشعر السامع أنه لا يتوجه إلى رفقائه، ولكنه يوقن في وضوح أنه يتوجه إلى الجمهور رأسًا، بل نوقن أن المؤلف نفسه هو الذي يتوجه إلى جمهور السامعين من خلاله، هذا الجمهور الذي شرحنا من قبل أن المؤلف المسرحي في العمل الفني الناضج يجب ألا يتوجه إليه في أقوال شخصياته، إذ المتفرجون جميعًا يجب أن يظلوا خلف ما يسمونه: الجدار الوهمي، فيشهدوا الحوار الذي يوهمهم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوي حقيقة، ولا تواجه الجمهور من المتفرجين. على أن المعنى – بعد – مبتذل، فمن السذاجة أن ينشد المقاومون عونًا من هيئة للمستعمرين فيها سيطرة لا يجهلها الدهماء. وفي البيتين كذلك تعميم لا يختص بالموقف، فهجاء العصر كله يجب أن تشف عنه الأحداث، ولا يصح التصريح به في ملابسة خاصة تتطلب تفكيرًا حاسمًا محددًا، لأنه في هذه الحالة بمثابة استخلاص لمعنى المسرحية الخلقي، وهو ما تتخلف به المسرحية في بنائها الفني.

وهذا الشيخ مصطفي بوحريد، نسمع جاسر يصفه – في شبه رثاء يفقد كل طابع درامي له – في أول الفصل الثالث:

"مات بوحريد وما عاد يقول..

كان بوحريد حكيمًا وبسيطًا وشجاعًا كان بسامًا يحب الأرض مزهوًا
خبه عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه
كان بوحريد بسيطًا وحكيمًا وشجاعًا"

نعرفه بوصفه هذا على سبيل السرد الخطابي لصفاته، فلماذا إذن نراه في خضم أحداث المسرحية كثيرًا ما يحرص على أن يصدر قوله بعبارة "بوحريد يقول". وأيسر ما تدل عليه هذه العبارة الاعتداد بالنفس إلى حد الغرور أو الكبرياء بالنسبة لرفقائه، ثم لا ينطق إلا بحكم ونصائح مبتذلة، كأنه يلقي درسًا على رفقائه في أبسط ما يتصور من بدائيات الفدائية. مثل قوله والقوة تنبع من قلب الإنسان، – ولا تترك غيرك يسرق منك شجاعة قلبك" – بوحريد يقول: "من عاش بهذا اليأس سيتمزق – فالصبر فالصبر سلاح أيضًا في أيدينا". والانضمام للمقاومة لا يتطلب مجرد التسليم بهذه البديهيات فحسب، بل يفترض فيه الإيمان بالتضحية بالنفس في سبيل ما هو أعمق منها. إنه لا يتطلب الرجولة، بل يفرض أقبل آيات البطولة. قارن موقفه في المسرحية بموقف "جان" المتواضع الهادئ الذي يريد أن يسلم نفسه لأنه لا يتحمل أن يتعذب رفقاؤه من أجله في مسرحية سارتر. ونكرر أن مصدر ذلك كله هو إدراك الأستاذ المؤلف لمبنى الدراما، فيبدو لنا أنه يراها بمثابة تعليق على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى المسرح.

وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث المقبلة، كي يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة في ضرواها وتوعدها من خلال باطن الشخصيات، ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث،

فيراها الأشخاص من جانبها الذي وقع، وبذلك يقف الحدث تمامًا، لتستخلص المشاعر أو العبرة مما تم وقوعه من قبل، في صورة رثاء وخطب وصيحات لا يغوص بها أصحابها في صميم الفواجع، بل يعممون مشاعرهم السطحية في صرخات دامية تنحي باللائمة على العصر أو على القدر نفسه، بل تشف عن اليأس أحيانًا. وفيها يفقد الحوار الدرامي كل وظيفة له، بل ينعدم فيها الحوار، لأنها شبه مناحه عامة جوهرها الحرب من مواجهة الواقع بما يستحقه، في مثل هذه الحالات، من صرامة وحزم. وليقارن القارئ بين إدراك سارتر للمعنى المسرحي، في تصوير أبطال المقاومة على حافة هوة هذا الوقع الذي يعلق الأنفاس ومواجهتهم له، وبين صيحات عمار الخطابية في شعره الحالم الباكي في مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث. ثم ها هو ذا جاسر بطل المقاومة يستدبر الأحداث ولا يستقبلها، ويندفع للذة تصوير الرعب ووصفه، في صور مضطربة مهوشة كأنما قد قامت القيامة، نسوق منها:

"إن أعـــراض النســـاء انتهكـــت   إن هامـــــات الرجـــــال امتهنـــــت

والـذي يمـلأ القلـب بنـور الكـبرياء   كلـــه أضـــحى رغامًـــا في الرغـــام

المعـــاني كلهـــا قـــد دمـــرت   وكـــــأني بجبـــــال ســـــجرت

وكـــأني بجحـــيم ســـعرت   والنجوم انكدرت، والسماء انكشطت.

إلى أن يقول في صرخة ضد العصر كله:

"إنه عصر الأفاعي.. عصر مصاصي الدماء..

إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل..

ها هي الغيلان فوق السور حراس علينا..

كل شيء شاحب من حولنا مضطرب، لا بل وكاذب.

وقمئ وزري. العقارب، وثبت تنهشنا من كل جانب

ومعاني الحب جفت والخمائل سلح الذئب عليها والرذائل

تسكر الآن بأعصاب الوجود.. زمن الرعب يعود..."

إلى أن يقول:

"والحياة أصبحت مثل جدار تخبط الرأس عليه

ثم ترتد إلينا دامية دامية"

وليعذرنا القارئ في إيراد هذه الأبيات الكثيرة، فهي بعض ما قال جاسر. وإذا كان الأستاذ المؤلف أراد أن يرينا مقدرته على نظم الشعر الخطابي، فقد أخطأ قطعًا في موقفه الدرامي. وعلى الرغم من أنه يتوجه فيه رأسًا إلى الجمهور، وهو خطأ كبير سبق أن بينا وجهه، نرى صياغته الشعرية مضطربة قلقة. فصوره تهدف إلى تجسيم المهانة والرعب من المخاوف والهرب من هذا الرعب بإيحاء اللائمة على العصر كله. وتختلط مشاعر المهانة والرعب والهرب بالأسى على معاني السلام والحب والجمال، ثم يعود بعدها إلى الرعب، ثم صرخة تشبه اليأس من الموقف كله، في غير نظام تصويري، ومع استسلام للخواطر المألوفة في وصف يوم القيامة، ومع عموم بعض الألفاظ ككلمة: "المعاني" عمومًا ليس فيه إيحاء، ومع التدلي في التصوير من الأعلى إلى الأدنى: "كل شيء شاحب من حولنا مضطرب، لا بل وكاذب"

إلى تعميم في الموقف كله لا يتفق والوظيفة الدرامية للشعر كما شرحناها.

على أن المنظر كله يكمل كل من الشخصيات فيه حديث الآخر، مما ينعدم فيه مفهوم الحوار تمامًا، إذ أن وظيفة هذا الحوار التأثير في الشخصيات بما يتصل والموقف، وبما يبين عن الجوانب الباطنية الإيجابية من نفس صاحبه، ويستلزم ذلك تنويعًا في إدراك الموقف، وصنوف السلوك تجاهه على حسب الشخصيات، بحيث لا تتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما فعل الأستاذ الشاعر.

ومثل هذه المواقف الخطابية الاستطرادية تحفل بها المسرحية، وأضعف مسرحيات شوقي تفوق في نظرنا هذه المسرحية من حيث الإحساس بالمعنى الدرامي والسمو بالصياغة، وإن كان كلا المؤلفين ذا مآخذ في التأليف الدرامي ليس همنا هنا الحديث عنها بالتفصيل.

ونشير إلى أمثلة أخرى خطابية من المسرحية (صفحات ٦٩ و٨٨ و١٠٩ و٢٠٨ و٢٠٩ و٢١٣ و٢١٤ و٢٥٠) – وأخطر من ذلك ما يحف مغامرة جاسر في آخر المسرحية لاستخلاص جميلة من أيدي الأعداء، وكأن الحب طغى على الجانب الوطني منه كما طغى على حبيبته في خيال المؤلف. وسذاجة الحوار بين البطل وبين عزام تفضح هذا القصد. وتبدو طفولة التصور في صيحة جاسر البطل:

"لم لا يقوى على إنقاذها شيء؟ لماذا..

لم تعد تقوى على إنقاذها كل الجهود؟

لم لا تنتزع الطفلة من أظفارهم؟"

إلى أن يقول:

"قسمًا إن غالك السفاح فالعصر زري وحقير

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير

لا وعينيك وفي عينيك أحلام نبيلة

ألا وآلام البطولة

لن تموتي يا جميلة، لن تموتي يا جميلة".

وتلك أشعار غنائية ساذجة التصور، مكررة المعاني في أبياتها بعضها مع بعض، ومع ما سبق أن قيل على لسان كثير من الشخصيات مرارًا، على أنها تشف عن حب خبئ فردي دل الانقياد إليه على ضعف في إدراك البطولة لدى البطل، كما دل كذلك على ضعف في تصوير الموقف لدى البطلة في المسرحية، حين تصيح إثر قبضهم على جاسر:

"يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك"!!

وقد قلنا من قبل إن منبع الأخطاء في الحوار الدرامي هو المحاولة الخاطئة في نقل الواقع، على فهم أن ذلك النقل هو الواقعية، ونضيف أن ذلك الواقع قد نقل في طابع سطحي غليظ، همه التعليق على هذه الوقائع في غلظة ينكرها الفن. ولا نريد أن نطيل فيما هو بدائي الإدراك، من كثرة القتلى على المسرح، والتفصيلات الكشرة الخفيفة الوزن أو العديمة القيمة، وفي الحيل المسرحية التي لا مغزى لها، وفي تكرار هذا الواقع الحاف البشع المبتذل كتكرار توكيد عهر هند في مواطن كثيرة.

على أن هذا الواقع الغليظ مشوه، فقد نال المؤلف من بطولة جميلة في موقفها الأخير، كما نال من نبل فدايتها بأن جعل هذه الفدائية صدى مباشرًا لقتل أمينة وقتل عمها. ومن غير المحتمل أن تجهل حميلة كل ما يدور حولها وبخاصة أنها كانت زميلة أمينة. وما أردنا نقد المسرحية في ذاتها، ولكنا خصصنا هذا القول بنقد الحوار الشعري بقدر ما اتسع له المقام. وبينا أن هذا القصور في الحوار أساسه الإدراك الدرامي نفسه. فالخطابية والغنائية أمران يضادان الموقف المسرحي، ومن أجلهما ثارا دعاة التجديد في الشعر الغنائي على القوالب الموروثة. ولكن الأستاذ المؤلف سخر هذا الشعر الجديد لغير ما قصد به أصلًا في الغناء. فما بالنا بالمسرحيات التي يفقد فيها هذا الشعر بخطابيته وغنائيته كل وظيفة درامية له؟

ومن المقطوع به أن النثر الجيد خير من الشعر الرديء في الوظيفة الدرامية. وقد فاق شوقي في الصياغة المحكمة مؤلف مسرحيتنا وإن لم يبرأ من الغنائية. والغنائية في نظرنا أقل خطورة من الخطابية التي كثيرًا ما وقع فيها مؤلف مسرحية "جميلة"، عن قصور في معنى الواقعية ووظيفة الحوار فيها. ولهذا اضطررنا إلى ضرب أمثلة من مسرحيات عالمية في نفس موضوع المقاومة للمحتل، وإن لم يتسع المجال للمقارنة التفصيلية بينها وبين مسرحية جميلة. وهذا فرق ما بين أدب المناسبات المباشر كشعر المدائح في القديم، وبين أدب الواقع الحي بالفن في سبيل تعميق الواقع وتجسيمه في معانيه الإنسانية وجوانبه النفسية.

البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" وأدب الجنس

الأعمال الفنية الجادة لابد أن تشف عن معناها الحيوي مهما كان موضوعها، ولابد أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوي هو الإحكام الفني لا شيء سواه، وإلا خرج العمل من نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواعظ المباشرة التي لا يعتد ناقد بقيمة فنية لها. ونعتقد أن الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني – متى أجيد بناؤه – قيمته الفنية والإنسانية في وقت معًا.

على أن الجمال الفني لا يستلزم بحال تصوير الخير والخيرين، أو تقديم شخصيات تثير الإعجاب أو تمثل البطولة في معناها العام، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة في الأدب الكلاسيكي حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقي في المسرحيات أو في القصص بشخصيات لو صادف مثلها في الحياة كانت مثار الإعجاب بها والشفقة عليها والخوف من أجلها. وقد تغيرت هذه النظرة في الآداب العالمية وبخاصة منذ القرن التاسع عشر، فأصبح تصوير الشر سبيلًا إلى تحديد الموقف الإنساني منه، كأن الكاتب يدق ناقوس الخطر للمجتمع كي يحذره – نتيجة للتصوير الصادق ودون تدخل سافر – من نتاج مثل هذه التجارب – على حد تعبير إميل زولا. وقد أخذ علماء الجمال – منذ الفيلسوف الألماني: "كانت" – يفرقون بين جمال الفن وجمال الطبيعة. فقد يكون تصوير الشر جميلًا متى أجيدت بنيته

الفنية. وكثيراً ما يسوء العمل الفني الذي موضوعه تصوير الخير إذا أسيء تقديمه فنية، وفي رسالة من رسائل "بلزاك"، يصرح هذا الكاتب الكبير الذي صور انحلال الطبقة البرجوازية لعهده بأنه كان يقصد إلى "مثال" من وراء تصويره للشرور التي كانت تجتاح الطبقة البرجوازية. ومن علماء الجمال من تحدث عن مختلف الوجهات الإنسانية في تصوير نواحي القبيح تصويرًا جماليًا في الآداب العالمية في بحوث كان عنوانها: "علم جمال القبح"!!. فقد يكون العمل الفني لا أخلاقيًا في موضوعه وتصويره ولكن لا يضاد الأخلاق متى عمق وصدق. وقد استقرت هذه النظرة في النقد الأدبي منذ اتجه الأدب العالمي اتجاهًا واقعيًا. ولهذا يردد النقاد المحدثون أن كلًا من المأساة والملهاة ذو معنى اجتماعي ضرورة، على أن منهم من يتحدث عن هذا المعنى باسم الرسالة أو القضية، ولكن لا ينبغي أن تحملنا ذلك على تبسيط المسألة في اختصار العمل الفني، ورجع مغزاه العام إلى حكمة سائرة، أو بديهية خلقية، فيفقد العمل الفني بهذا التلخيص والاختصار حيويته وقوته التصويرية، وكل ما له من قوة في الإقناع والإثارة.

وإنما قررنا هذه المعطيات النقدية كي نوضح منهجنا في النظر إلى تضامن العمل الفني في شطريه من الشكل والمضمون، بحيث لا يصح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التي يؤديها بوصفه كلًا لا يتجزأ.

ودون أن نخوض في تفصيل نظريات فلسفية للنقد الأدبي، ودون أن نلجأ إلى وجهات النظر المذهبية، نقتصر على القاسم المشترك العام بينها جميعًا في تقويمنا لمسرحية الدكتور رشاد رشدي: "لعبة الحب". وقد اقتصر بعض النقاد على نقدها من ناحية الفكرة العامة، أو من الناحية الخلقية،

دون ربط بين الفكرة والخلق من ناحية، والبناء الدرامي من ناحية ثانية. ومن النقاد من تحدثوا عنها مظهرين رضاهم من الناحية الفنية، أو مشيرين عابرين إلى ضعف بعض نواحها، دون عقد الصلة بين ضعف البناء وضعف الإقناع التصويري. ويهمنا – في قولنا هذا – أن نتحدث في البناء الفني لهذه المسرحية، وأثره في تصوير الشخصيات و "القوى الحيوية" التي تقدمها المسرحية، وأن تحل المسرحية أخيرًا محلها من أدب الجنس في الآداب العالمية.

ونبدأ بنوع العالم الذي تصوره المسرحية، وبعبارة أدق: الموقف العام لها. وعلاقات الجنس التي تصورها المسرحية طالما كانت موضوعًا لمسرحيات لا حصر لها في الآداب الأخرى. وهذه العلاقات تبدو في المسرحية قائمة على النفع والأثرة والاستجابة للغريزة الجنسية، يمثلها عصام والسيسي والدكتور زكي. ويبدو نداء الجنس صارخًا في الشخصيات الثانوية: شخصية الطبال "حريش" والخادمتين، وتبدو الأثرة وحب التملك الصادر عن حب الذات في إدراك "لولا"، وحتى في مسلك نبيلة، كما تتجلى النفعية المادية في مسلك السيسي وأخته. وفي هذا النطاق ينحصر إدراك الحب في المسرحية. فالحب جنس وأثرة ونفعية. وهو أداة خداع يحقق بها كل شخص غايته الفردية، وهو أجوف خال من المعاني الإنسانية التي يتوهمها من يتعلق بها، فيقع ضحية تعلقه بالباطل. وهذا العالم – موضوع التصوير –كان يمكن أن يكون صالحًا لخلق مسرحية عميقة لو أجيد إحكام البناء الفني لهذا الواقع حتى تكتسب أبعاده النفسية والاجتماعية عمقًا في الوقائع المرتبطة بالشخصيات، فيتراءى هذا الواقع على حقيقته في تفاعل الشخصيات مع الأحداث، بحيث يبدو الفرق بين ما هم عليه وما يريدونه، بين الرغبات

والآمال والمشاعر، وبين جحيم هذا الواقع القاسي الذي تستحيل فيه الشخصيات إلى صنوف من الوعي الفردي ينعكس صداه في البعد النفسي، وبخاصة في الشخصيات الرئيسية. ولا قيمة للموقف أو للعالم الفني إذا لم يكن مدعمًا بالواقع، كما لا قيمة لهذا الواقع إذا كان مجرد نقل لقطاعات مبتورة ساذجة لا تتصل ببعد نفسي أو اجتماعي.

وجوهر الواقعية يقوم على تمثيل الحقائق والوقائع المألوفة لأعمق معاني الحياة. ولا سبيل إلى ذلك إلا بالإقناع في التصوير. فالمسرحية – بطرقها الفنية – نوع من المحاجة تختلف عن المحاجة العلمية والمنطقية. فالمناطقة والعلماء يلجؤون إلى المحاجة بتحليل الوقائع أو فحص الفروض، أو إقامة الأقيسة، والبراهين، في حين تقوم المسرحية على الإقناع بالتصوير الذي تتخذ مادته من الوقائع والأحداث والمشاعر وطبيعة الشخصيات في صلتها بالأحداث وفي علاقاتها المتبادلة الإنسانية. فالمسرحية – ملهاة كانت أم مأساة – أشبه بقطاع من الحياة ترى جوانبه من خلال الحدث والشخصيات ومشاعرها ومطالبها ونتائج إدراكها لتجربتها التي تعيشها وتعانيها في وقت معًا.

والشخصيتان الرئيسيتان الممثلتان لفكرة المسرحية من جانبين مختلفين هما: شخصية عصام ونبيلة. وتفتتح المسرحية بحوار طيب حي بين نبيلة زوج عصام وبين "سوسن" أخت عصام، تبدي فيه الزوجة أنها تتوقع أن يوافق عصام على زواج أخته من طبيب الامتياز "مراد"، الذي تقدم لخطبتها عن حب متبادل بينه وبينها. وتبدي الفتاة توجسها ألا يوافق عصام على هذا الزواج، لأنه ينكر الحب في ذاته حتى لو كان أساسًا للزواج عن صدق رغبة وصدق شعور. وتحاجها الزوجة بأن عصامًا نفسه تزوجها هي عن حب. وأنه

كثيرًا ما كان يحدثها بنبل عاطفته وصدق شعوره أول العهد بالزواج، ثم تتنهد الزوجة في حسرة، حين تتذكر حديث زوجها عن الحب فيما مضى. ونفهم أن لكلاهما خبيئًا سيظهر في الفرق بين حاضر عصام وماضيه، لأنه يحيا الآن حياة العبث والاستهتار بمشاعرها في خيانته لها ولمبادئه التي خدعها بها. ونتوق لمعرفة سر هذا التحول في حياة عصام: أكانت عقيدته في الحب كذلك قبل زواجه فخدع زوجته بكلمات حب جوفاء لا يعتقدها هو، أم أنه غير فكرته فتطورت شخصيته بدوافع حادت به عما رسم لحياته من طريق؟ وفي الحالة الأولى لماذا فكر في تكوين أسرة لا يؤمن بمقوماتها، بل لا يعترف بها، إذ أنه اتخذ قرارًا حاسمًا هو ألا ينجب؟ وفي الحالة الثانية ما عوامل تطوره؟ وما مدى مسئولية الزوجة في ذلك إذا كانت عليها فيه تبعة محتملة؟ وهذه جوانب كان يقتضي تصويرها تعميق الشخصيات في أبعادها النفسية والاجتماعية، ثم الكشف عن منطق الأحداث بطريق "الاحتمال" و "الإمكان" ولكنها جوانب ظلت تغوص في الظلام. فيظهر لنا عصام بعد ذلك بمظهر المستبد العابث. أما استبداده فيبدو في رفض زواج أخته: سوسن. من طبيب الامتياز، لأنه ينكر على الفتاة أن تحب، ولأنه يجحد الحب في ذاته، في قرار لا يدع مجالًا للمنطق ولا للرأي، وفي استخفاف لا تبرير له، وأما عبثه فيبدو في حياة المجون وخيانة الزوجية، لا عن عادة واقتناع فحسب، بل عن مبدأ له في العلاقات الجنسية لا يتزحزح. وتترامى إلى نبيلة أخباره، بل تعرف هذه الزوجة تفاصيل عن هذه الحياة المستهترة الماجنة، وعن الشقة التي استأجرها لذلك المجون، ويحتوي درج مكتبه على مفاتيحها. ويلذ له أن يصر على إنكار خيانته في حوار يثير الريبة، بل يحمل على

الاعتقاد في تبجحه وكذبه، إذ يأبى أن يستجيب لزوجته في فتح درج مكتبه، كي ترى أنه لا يحتوي على مفتاح تلك الشقة، فتبرأ من وساوس الغيرة. ولا تصر الزوجة على ذلك حتى تنجو من شكوكها القاتلة. وربما فعلت ذلك تهيبًا من مواجهة الواقع، ولكن العجيب أن تذعن لأقواله المريبة، مستسلمة غباء أو عن تغاب منها في حين يكشف الحوار لأقل الزوجات فطنة عن التمويه والزيف. وليس في هذا منطق إقناع يفسر سلوك الشخصيات. فأقل ما يفترضه منطق الوقائع أن تسلك الزوجة بعد ذلك زوجها مسلك المرتاب الحذر المتوجس في كل تصرف لزوجها. فكيف نفسر إذن، غفلتها التامة غير المحتملة حين لا تعروها أدنى ريبة في زيارات منافستها وغريمتها: "لولا" حين تتردد على منزل زوجها وبيته، وتحرص على أن تتركه وحيدًا معها، كأنها تتستر عليه، بل تحرص على أن يصحب زوجها تلك السيدة حتى منزلها، ليلًا، على الرغم من معرفتها أن تلك السيدة تعيش وحدها منفصلة عن زوجها منذ مدة. وسيتضح – بعد – أنها كانت هي صاحبة الشقة التي ارتابت فيها الزوجة قبل ذلك.

وتبدو هذه السذاجة – في تصوير شخصية نبيلة – حيلة مسرحية يتيح بها المؤلف خلوة عصام مع تلك السيدة كي نرى جانبًا آخر من جوانب عبث عصام وخداعه، ولكن على حساب سطحية التصوير وسذاجته. فالشخصيات تتحرك كأنما شدت بخيوط يحركها المؤلف لا على حسب الواقع المحتمل.

ولهذا يبدو حدث القمة – في رؤية الزوجة لزوجها يعانق غر منها مفتعلًا، لا يكشف جديدًا، بالنسبة للمشاهد، وكان يجب كذلك ألا يثير

جديدًا بالنسبة للزوجة نفسها، إذ راعينا مجرى الأحداث من قبل.

ويبدو سطحية شخصية عصام كذلك واضحة في أنه شخص اتخذ اختياره وصمم على قراراته وعلى جوانب سلوكه قبل أن يرفع ستار المسرحية، فنحن نعرف تفاصيل عن جوانب عبثه، ومجونه واستبداده في الأسرة، ولكن لا تؤثر هذه التفاصيل في تطوير شخصيته في شيء، بحيث لا نرى منه – منذ أول المسرحية حتى آخرها – إلا قطاعًا سطحيًا مستقيمًا لا عمق فيه ولا أبعاد له.

على أن المؤلف اتخذه داعية لتحريك شخصية أخته "سوسن"، الفتاة التي بدا هو تجاهها صارمًا إلى حد القسوة حين رفض خطبتها إلى "مراد" طبيب الامتياز، وحرم عليها الذهاب إلى المدرسة، والخروج من المنزل إغراقًا في تزمته تجاهها، ولكنه بدا غير متكافئ في ذلك مع نفسه أيضًا، حين أتاح لها خلوات طويلة في غير حيطة مع مدرسها السيسي أفندي. ويبعد أن ينخدع "زير نساء" مثله بمظهر السيسي الخداع في تظاهره بالبله والتقوى، حتى بعد أن سمع منه أنه بصدد مشروع زواج لم ينفذه بعد، فالزواج غير مانع من العبث وبخاصة كما ألفه في واقعه ومبدئه الذي يعتقده ويكرره ويؤكده مرارًا في المسرحية. فإذا نظرنا في شخصية هذه الفتاة الصغيرة "سوسن" نجد المؤلف كذلك يشدها بخيوط تحكمية إلى الحدث، لا منطق فيها. فقد كانت على علاقة حب جاد مع مراد طبيب الامتياز، وحين منع من خطبتها سرعان ما انقلبت العلاقة الجادة إلى علاقة عابثة، وكان يمكن للفتاة أن تستمر في اتصالها به على أمل أن تتزوج منه، وذلك أكثر احتمالًا – لمكانته ولصدق رغبته من قبل في زواجه منها – من انخداعها بمغازلة السيسي

المبتذلة المقززة على حين كان اتصالها به أكثر احتمالًا، وقد وجدت سبيلًا للخروج من المنزل بالرغم من منعها من ذلك الخروج في صرامة. فقد خرجت مع السيسي أفندي، وسرعان ما انصاعت له ولإغراءاته الجنسية في سهولة لا تبررها طبيعة مغازلاته الحسية الممجوجة. ومن الغريب – الذي لم يبين المؤلف سره – أن تحرص هذه الفتاة على زواجها من مثل هذا الفتى البائس وهي التي رأت في أسرتها – في شخصية أخيها وسلوك عمها ومبادئه – ما ينفرها من فكرة الزواج، فكل الوقائع من حولها من شأنها أن تجعلها تؤمن بأن الزواج ليس السبيل لاستقرار ولا متعة. وللمفاجآت المسرحية أصولها الفنية، فهي لابد أن تنبع من طبيعة الأحداث، أو على الأقل لا تتناقض معها. ولذلك حين نفاجأ بأن الفتاة إنما كانت قد خرجت مع السيسي لعقد قرانه معها خفية عن أهلها، لا نقتنع – بحال – بإمكان الحدث في ذاته، ولكن نرى أن المؤلف أكره الواقع إكراهًا عرا من منطق الاحتمال الضروري للمسرحية.

وفي توازن مع الأحداث السابقة يسير حدث الدكتور زكي في مغامراته مع أخت السيسي "نجف"، هذه المغامرة التي تبدأ جنسية مشبوبة بدافع من الجوع الجنسي الصارخ، حين يلح على خلوته بها لربع ساعة فحسب، ثم سرعان ما يرجع عن نظرته إليها نظرة العابث اللاهي المستهتر، إلى فكرة الزواج بها. وقد يكون في تمنعها عليه شيء من التبرير لتغيير مسلكه ووجهة نظره، ولكن هذا التمنع، كما رأيناه في المسرحية، لا ينم عن دلال واحتشام وترفع، بل هو تمنع المستغل المستهتر المستخذي، في عبارات تدل على ضعة وإغراء جنسي خسيس. وليس لرجل في مثل سنه وتجاربه وطبقته وثقافته أن

يصاب بنوبة وله صاعق من امرأة تعرض عليه في تمنع وفح متبجح أشهى مباذلها الجنسية في ابتذال وإسفاف. مهما بلغ به الشبق والجوع الجنسي، فينزل على إرادتها في الزواج منها، على حين لا يزال على آرائه في علاقات الجنس والمتعة، وفي أن الرجل من شأنه ألا يقعد عن الاستجابة لأي إغراء جنسي في صورة من صوره إلا إذا قعد به العجز، يستوي في ذلك الزواج والعهر كما يرى هو. ولو أراد الدكتور المؤلف يحملنا على الاعتقاد في إمكان ذلك من مثله لكان عليه أن يبين لنا، ولو على سبيل السرد، أنه سبق أن اقترن بكثيرات عن هذا الطريق يتزوجهن ليشبع رغبته، كي يتركهن في الغد، أو لكان غير سلوك "نجف" تجاهه حيث تقل من هذه المباذل الجنسية الفاضحة حتى يفكر هو في الاقتران بها.

وأكثر شخصيات المسرحية حيوية – نسبيًا – هي شخصية نبيلة. فهي تبدو ابتداء في صراع مع زوجها الذي تريد له أن يستقيم، ثم تبدو في صراع مع نفسها إزاء واقعها، ثم ينتهي هذا الصراع بقرارها الحاسم أن تترك زوجها إلى غير رجعة، ولكن ينال من قيمة هذا الصراع – فنيًا – ما سبق أن وضحنا من سذاجة في تصورها وسرعة في إقناعها وضحالة في إدراكها، على أن ثورتها الأخيرة خطابية لا تعمق الواقع ولا تكشف عن جديد فيه، فهي صيحة بمثابة رد فعل مباشرة للواقع، في عبارات وأفكار يمكن أن تصدر عن أية شخصية عادية تعرضت لنفس المصير. وحشد عباراتها الأخيرة في توقعها للنور، نور المستقبل القريب، فيقهه لا تتصل بالواقع ولا بمنطق الأحداث، ولا بثورة الحق، ولا شعور بمكانة من حيث هي امرأة، فهي خيال شاحب ممحو لشخصية "نورا" – إذا جرؤنا على نطق اسم "نورا" في مثل هذا المكان

على أنه صدي ثقافة المؤلف فحسب.

وتليها شخصية منافستها خليلة عصام. فقد اضطرت إلى هجر زوجها بعد أن تيقنت من عجزه جنسيًا، فعاش معها مدة كأخ لها، وعلى الرغم من أن هذا التعليل مبتذل مطروق، فهو تفصيل يفسر نوع شخصيتها لا نظفر بمثله لتفسير سلوك عصام، ولا نعثر على نظير له يبرر مسلك أخته، ثم تظل هي تنشد من حيلتها لعصام غاية الزواج للاستئثار بالرجل. وتلجأ في حيلتها النسائية إلى استثارة غيرة عصام بتردد زوج أختها المتوفاة عليها، وإعجابه بجمالها، في لهجة منها تشف عن استهتار وتبجح، ولكن غايتها أن تستأثر بعصام ذكرًا لها. وحين توقن بإخفاقها، وتعرف أنها تنشد فيه رجلًا لن تجده، لأنه أبعد في طبيعته عن الاستجابة لمطلبها من الزواج، تعتزم هجره أبدًا. ولا نرى منها إلا هذا الجانب المستهتر المبتذل الفاجر، ولكن له نوعًا من التعليل، مطلب تسلك إليه سبيلها في سذاجة وسطحية مصدرهما نقل الواقع المباشر الذي لا عمق له.

ولنضرب صفحًا عن مسلك الخادمتين في صرخاتهما الجنسية الجائعة. فهما صورة تقريبية "كاريكاتورية" لأخلاق السادة، وانعكاس تقريبي لها، وتعميم لنوع هذا السلوك في مستويات الشخصيات المختلفة، ولكنه تعميم لا تفوح منه سوى رائحة الجنس، رائحة الغريزة الحيوانية التي لا يرتفع بها الإنسان عن مستوى الوحوش في استجابتها العمياء للغريزة.

ولا ضرر أن تتعدد الأحداث في المسرحية إذا كشفت عن الموقف من نواح مختلفة، ولكن أحداث هذه الملهاة رتيبة، تسير في خطين كبيرين

متوازيين بين الرجال والنساء، على الرغم من اختلاف الطبقات والأعمار والثقافات: فالنساء – بعامة – أدوات لهو وضحايا، ينشدن عبثًا تملك الرجل، وينشدنه أثره منهن، وحبًا لذاتهن، لأنه وسيلة للمال أو لإشباع الجنس، ويسلكن السبيل بالإغراء الجنسي، حتى نبيلة، التي تمثل بطبيعة موقفها الجانب الطبيعي الأقرب إلى الرشاد في واقع الحياة، يظهر سلوكها صدى مباشرًا ضحلًا لحالتها، يمكن أن يصدر عن أية امرأة عادية أو جاهلة، لأنها تنشد استئثارها بزوجها في سذاجة تبين عن الإثرة لا الإيثار، فلا يبدو أنها ترتفع في مستوى إدراكها للحب عن الأخريات، ولا تتساءل عما يكشف عن الحب في معنى التضحية والإيثار وتلمس المشاركة الوجدانية، والتجاوب في الأذواق والقيم، بحيث يكمل كلا المحبين الآخر، ولا تتساءل – مرة – عن مدى مسئوليتها في نفور زوجها من منزل الأسرة، ولا تقف – مثلًا – مرة تقاوم إغراء آخر، كي يتضح وفاؤها وتبين مبادئها الإنسانية، فتسمو في تصورها للزواج ومشاعر الزوجة عن مجرد الغيرة والحرص على الاستئثار برجلها كما تفعل عامة النساء. وحين تلاطف زوجها – تقليديًا – في عيد ميلاده لا يكاد يختلف مسلكها عن العشيقة، فيبدو أنها إنما تنشد نفعها، وتحب ذاتها، إذ تتخذ هذه الملاحقة سبيلًا لتملك زوجها واستعادته إليها واستئثارها به، ولم يدر بخلده أن تفرق تفرقة لا تستبعد من مثلها بين الزواج في قدسيته أول عهدها به وبين حاضرها، ولا بين صورة عصام في شعورها نحوه أول ما حلمت بحياتها معه وبين حالته فيما بعد حين تغير إلى رجل تنكره كل الإنكار.

وتمر شخصية الأم، أم عصام، ممحوة ناصلة شاحبة، تعلق على

الأحداث تعليقات سطحية عابرة، كأنها شخصية من شخصيات الجوقة في المسرحيات القديمة. وكان يمكن أن تكون شخصية حية، لأنها صورة حب خصب منجب، ولأنها جمعت – إلى ذلك – إحساس الأمومة الطاهر، فلو كان المؤلف نماها لكان قد تعمق في معنى الأنوثة وعلاقات الجنس في صورة جديدة تتنوع بالشخصيات، فلا تظل كما كانت في المسرحية متوازية رتيبة.

فالنساء – إجمالًا – يمثلن في المسرحية الصورة السلبية لإرادة الرجال، والتبعية لسلطانهم وإغرائهم إما بالجنس أو بالمال، ثم هن لا يعرفن الجنس وعلاقات الجنس إلا في الصورة المستأثرة النفعية من جانب واحد هو جانبهن.

وفي هذه الأثرة وحب الذات يشترك هؤلاء النساء مع شخصيات الرجال في المسرحية، مع فارق جوهري هو تعالى الرجال وكبرياؤهن، ولكنها كبرياء أساسها الافتراق في الجنس، في المعنى الأخص لهذا الجنس، دون تعميق إدراك أو استبطان أو تطوير. ولا يكفي أن تنتهي التجربة بإخفاق عصام وأمه في توجيه سلوك الأسرة، فقد كانت هذه النتيجة تحكمية في بعض جوانبها، وضحلة في جوانبها الأخرى كما أوضحنا.

ونحن لا اعتراض لنا على اختيار نوع التجربة. فللكاتب أن يختار ما يريد حتى لو كان اختياره لا يمثل الاتجاه السائد في أكثر جوانب المجتمع. ولكن اعتراضنا إنما يتجه إلى ضعف النواحي الفنية في إحلال التجربة محلها من الحياة والحقيقة والواقع، كما تمثلها الشخصيات في الأبعاد النفسية والاجتماعية، لئلا تظل الخواطر تجريدية تحكمية، فلا تمثل إلا شطرًا مبتورًا

من الواقع. نقول ذلك ناظرين إلى الكتاب العالميين الذين عنوا بأدب الجنس فأحلوه صادقين محله من واقع الحياة وواقع المجتمع، ولم يقصدوا فيه إلا مجرد إرضاء الرغبات الشاذة أو الجوع الجنسي.. وبصدق الشعور بهذا الواقع الحي تتمثل خطورة التجارب الجنسية ونتائجها في تصوير يضيف إلى الواقع ويعنيه. وإذا شاء القارئ فلينظر في مسرحيات الكاتب الفرنسي المعاصر "جان أنوي"، أو مسرحيات الكاتب الفرنسي الآخر "مونترلان" وموضوع أكثرها يدور حول إخفاق عاطفة الحب، وما يعانيه من يتعلق بالوفاء له، ليرى نماذج ناضجة من الناحية الفنية تصور الواقع وتتعمق فيه وتحله محله في المجتمع، فلا تشوهه، ولا تنتقصه. ولندع الحديث عن النماذج الأدبية كنموذج "دون جوان" في الآداب العالمية، لئلا يبعد بنا ذلك عن طبيعة أدب الجنس كما نراه في مسرحيتنا هذه كي نتحدث قليلًا عن أدب الجنس وإدراكه كما يصوره: د. هـ. لورنس، وأي أدب أوغل في الجنسية مما يصوره هذا الكاتب في قصصه؟ وعند هذا الكاتب أن التذكير هو محور العلاقات الجنسية ابتداء. فالتيار الدموي أو الحيوي في الذكر يقابله تيار دموي حيوي للأنثى، والجسر الذي يصل بينهما هو الجنس: "الجنس بمثابة الجسر بين النهرين يمزج بين الإيقاعين المختلفين ليجعل منهما مجرى واحدًا، "القنطرة التي تقود إلى المستقبل هي الجنس"... ولكنه يرى في انسجام الإيقاع الجنسي بين الرجل والمرأة اتساقًا مع إيقاع الخليقة في الإخصاب، وبه يتوحد جنس الإنسان مع المجرى الحيوي في الكون كله. وفي هذا الإخصاب سر من أعجب الأسرار هو الأمومة والتوالد والخلق، سر حيوي يتصل بروح الكون كله: "ليس الزواج سوى وهم إذا لم يكن قائمًا أصلًا ودائمًا على الجنس،

وإذا لم يكن مرتبطًا بالشمس والأرض والقمر والنجوم والكواكب والفصول والسنين والأزمان والقرون، وليس الزواج شيئًا ما لم يؤسس على التراسل الدموي، لأن الدم جوهر الروح"، "الجنس مجرى دموي يملأ وادي المرأة الدموي"، ومحيط النهر الجارف منه – في أبعد أعماقه – بالنهر الكبير للدم الأنثوي.. على أن كلا النهرين لا يحطم سدوده، وهذه هي أتم صلة.. وهي سر من أعجب الأسرار، ولكن هذا الوصال بين الرجل والمرأة لا ينجح إذا بقي كل منهما في حدود ذاته، وعيًا مجسمًا لرغباته الفردية إذ لابد أن يعطي كل منهما الآخر بقدر ما يأخذ. فإذا اتخذ كل منهما الجنس وسيلة متعة ذاتية انفصم هذا الانسجام، وشعر كل منهما بوحشة، وبفراغ لا يملأ، حتى لو ظفر بمتعة الجسد. فمتعة الجسد وحدها لا تكفي، فإذا عامل كل من المحبين الآخر بوصفه أداة تولد البغض، كما كانت حالة "ليدي تشاترلي"، "وميكايليس"، فقد بقي كل منهما حبيسًا في حدود ذاته يشعر بلذة تشبه لذة الخمر أو الأفيون، أو كأنها الحمى، ولكنها غير ذات موضوع، إذ لم يكتشف أحدهما حقيقة الآخر. وهذا هو "جيرار" يعانق "جودرون" وهي خاضعة له خضوع الأمة، فهي الوعي السلبي لإرادته المسيطرة، والجوهر الفني المحبوب لوجوده، ولكنه تجاه سلبيتها

لا يسيطر على شيء، وتخيل له أنه يعني وجوده بمتعة الجسد منها، ولكنه يشعر بأنه مخدوع. ولذلك يشعر حين يتركها بعد نيل غرضه منها أنه فارغ وحيد، فيحقر هذه العلاقة، ولا يعود لها في الغد على حسب موعده، وحين يحاول أن يغني وجودها بوعيه بها، بوصفها إنسانة مثله، يكون قد فات الأوان إذ أصبحت هي مخلوقًا آخر... وهكذا نحس في تصوير هذا الكاتب

لشخصياته بالبعد النفسي قويًا حيًا، وبجحيم أثره الحب المستأثر في أبطاله المخففين. وهذا جانب من الجوانب يكمل به الواقع الجنسي بالصدق في تصويره وعمق النظرة إليه.

وكان يمكن أن ينكشف الموقف في مسرحية "لعبة الحب" عن مرارة الواقع من خلال البعد النفسي، إذ سلكت شخصيات المسرحية على حسب ما أملته عليها الأثرة. فنشد كل منهم النفع الفردي أو المتعة الذاتية. والحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان – باطنًا – بالعزلة النفسية والوحشة، مهما توافرت فيه المتعة الحسية، كما يتجسم هذا الشعور المرير من فقد المشاركة الوجدانية. ومثل هذه المشاعر الإنسانية كان يمكن أن تخامر الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فتزداد عمقًا وتحديدًا وتأثيرًا، فنشعر من خلالها بالواقع الحي المحدد المعالم، بدلًا من الخواطر العامة المبتورة التي نقل بها المؤلف قطاعًا سطحيًا من عالم منقوص يضلل في فهم الواقع فضلًا عن التعمق فيه، ومن خلال شخصيات رتيبة لا عمق نفسي فيها، وليس لها أبعاد تذكر إنسانية نفسية أو اجتماعية، وقد عريت إلا من إغراء مثير.

على أنا – بعد ذلك كله – نقر بأن أدب الجنس موضوع مستهلك، ترخص الكتابة فيه، ولكن الأصالة فيه شاقة عسيرة..

لغة المسرحية بين الفصحى والعامية

تناول الأستاذ مُحَمَّد مندور موضوع العامية والفصحى في المسرحية في مجلة الكاتب[1] من هذه المجلة، بما عرف عنه من نظرات نافذة عميقة وسعة اطلاع، ولكنه جعل غايته من المقالة بيان "الأسس التي يستند إليها الخلاف، ووجهة الرأي فيها" على أن المسألة ذات وجه آخر نريد أن نجلوه في هذا المقال. فما دلالة هذه الظاهرة في نشوب الصراع بين الفصحى والعامية؟ وهل له نظير في آداب الأمم التي تعنى بلغاتها؟ ثم ما الغاية منه؟ أهي الرقي بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام، أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضؤلت بضاعته من الفن واللغة؟.

ونبادر إلى القول بأنه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذي يتوجه إليه. والأدب الشعبي أو الفولكلوري قديم قدم الشعوب نفسها، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها في صورة من صوره. وسيظل الأدب الشعبي الفولكلوري كذلك ما بقيت الشعوب. وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران، في أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية. ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته في رقي هذا الأدب الشعبي الذي هو

---

[1] مجلة الكاتب ديسمبر سنة ١٩٦١.

ظاهرة طبيعية، فيغذيه بثمرات قريحته ما بدا له. ولكنه سيظل كاتبًا شعبيًا، ينتج أدبًا شعبيًا، بلغة العامة من الشعب، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية، وتفاضل بين الفصحى والعامية، تعللًا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية. أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية، أو ما يسمونه: واقعية الأداء، فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى. وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين في جوهرهما وجمهورهما. وفي جميع من نعرف من الأمم التي تعني بلغتها الأدبية والعلمية، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله. ونظير اللغة العامية عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسية والإنجليزي، مما يطلق عليه **Argot** في الفرنسية و**Slang** في الإنجليزية مثلًا.

وطبيعي أن هذه اللهجات أكثر استعمالًا في شئون الحياة اليومية، ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضوعية في التصوير قد تفوق فيها اللغة الأدبية ذات الطابع العام الفني والعلمي، على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات واللغة الفصحى في الآداب الإنجليزية والفرنسية لم تتسع مثلما حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامية. ذلك أن تلك اللهجات بعامة – شأنها في ذلك شأن اللغة العامية عندنا – أميل إلى التصوير في عباراتها، وأبعد من التجريد. ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامية من عبارات تصويرية لها مذاق خاص لطابعها الحيوي في الاستعمال. هذا إلى أن الاستعمال المحلي للغة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضوعية محضة فيها إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع، أو يحتاج في

معرفته إلى شرح طويل لمن سوى هؤلاء الذين لا يتحدثون بتلك اللهجة. يقول سارتر: "ولو أن قرصًا من أقراص الحاكي ردد علينا – بدون شرط – الأحاديث التي تجري يوميًا في قرية نيائة مثل "بروفين" أو "أنجوليم" فلن نفهم منه شيئًا، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات. وبالاختصار: لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل في ذهن الآخر". فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى – في ناحية التصوير وحيوية بعض العبارات ذات الطابع الموضعي – له ما يماثله أو يقرب منه في اللغات الأدبية واللهجات المحلية في الأمم الأخرى. على حين لم يدع كاتب واحد إلى أن اللهجات المحلية في تلك الآداب أصلح من اللغة الفصحى التي هي لغة الأدب تعللًا بهذا السبب. ولم يدر في خلد واحد منهم اليوم أن لغة الأدب في صراع مع العامية، فضلًا عن أن ينتصف لها من الفصحى. ويلتحق بذلك ما أورده الأستاذ الدكتور "مندور" في مقالة عن الأستاذ يوسف وهبي في معرض الدفاع عن العامية في الكوميديا، من تعذر التعبير بالفصحى عن معنى العبارة العامية: "اطلع من دول"، فهي ذات طابع موضعي اكتسبته بالاستعمال، مثل كثير من العبارات الأخرى التي أشرنا إلى طابعها.

وغاية ما نستطيع استنتاجه من ذلك أنه يتعذر نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من العامية للفصحى. ولا يمكن أن يتخذ هذا تعلة لترجيح العامية على الفصحى مبدأ من المبادئ الكوميديا المؤلفة أو المترجمة، فمن المسلم به أنه مهما برع المترجم، ومهما دقت معرفته باللغة التي يترجم منها واللغة التي يترجم إليها، فلن يستطيع نقل النص في ترجمته، بجميع خصائصه

من اللغة المنقول عنها.

وحين كانت اللغة العربية حية في الاستعمال وجد في لغة الأدب نظير لهذا التعبير الذي عده الأستاذ يوسف وهبي معجز الأداء باللغة الفصحى. فلو عظم حظ الجمهور من الثقافة الأدبية العربية لأمكن أن يتذوق نفس المعنى الدقيق العبارة العامية في لغة الأدب، نقول هذا استطرافًا، وهذا بيت من أبيات الهجاء العربي يؤدي معني نفس العبارة الواردة في مثال الأستاذ يوسف: إذا ها تميمي أتاك مفاخرًا   فقل: عد عن ذا: كيف أكلك للصب؟

فبدلًا من ادعاء عجز الفصحى، علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها، والتشبع بثقافتها، والاطلاع على العبارات الحية التي تقرب من لغة الكلام العادي، قصدًا إلى الرقي بالذوق الفني، وحرصًا على ترقية الفن المسرحي نفسه. ولست أقصد إلى إمكان استعمال العبارة في البيت بدلًا من العبارة العامية المناظرة، ولكني أردت أن أضرب مثلًا كان يمكن أن يتذوق منه القارئ – إذا أحاط بأدبه – نفس المعنى أو قريبًا منه.

على أن دلالة هذا المثال – المثال السابق للأستاذ يوسف وهبي – خطيرة من ناحية الإدراك الفني للكوميديا نفسه، ذلك أن أكثر أنواع الكوميديا عندما يعتمد أساسًا على النكات اللفظية والمهاترة، والتنابز بالألقاب، وما إليها من عبارات ذات طابع محلي. وليس هذا هو جوهر الكوميديا في معناها الناضج فنيًا واجتماعيًا. وحسبنا أن نشير هنا إلى رأي أقدم نقاد الأدب العالميين – أرسطو – حين يذكر في موضع من كتابه: السياسة: "في الملهاة الأولى (القديمة لعهد أرسطو)، كانت لغة المؤلفين

المقذعة هي مبعث السرور، وفي الثانية (الملهاة الحديثة العهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاجًا". وكذا يفضل أرسطو السخرية التي يرمي قائلها من ورائها لمعنى عام، على الدعابة، لأن الأولى أليق بالرجل السري، والسخرية ترمي إلى معني مسل عميق، فيه يتشفى القائل، في حين يقصد في الدعابة إلى تسلية الآخرين (الخطابة **١٤١٩** ب، س **٣–٩**) – فجوهر الملهاة، إذن في الموقف، لا في عبارات الشتم والدعابة. ولن تنقص الملهاة شيئًا إذا تعذر على الكاتب أن يداعب بأداة معنى جزئي ضئيل، ولكنها تخفق إذا اعتمدت على مثل هذه العبارات فضعفت في تصور الموقف الذي يثير الضحك – بالمفارقات – إثارة عميقة، حتى لقد يصبح الضحك ذا دلالة اجتماعية خطيرة، ضحكًا مرًا، يقرب من البكاء عند المتأمل الممعن النظر، ومثل هذه الملهاة يرقى الفن نفسه، ويسهم في النشاط الإنساني وفي نضج الوعي القومي.

ونكرر ما قلناه سابقًا من أنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدبًا شعبيًا أن يكتب ملهاة باللغة العامية، ولكن الذي نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال. فإلى ما في هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء، فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربي عن مجازاة الآداب الأخرى في غنائه بهذا الجنس من الأدب، ويتبع ذلك حتمًا للنيل من هذا الجنس الأدبي نفسه من ناحية الرقي فنيًا. ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها في ملهاة ومأساة لاهية.. لو كانت قد ظلت تكتب في الآداب العالمية بلهجات محلية، لما ارتقت، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمي في النهوض بها، وفي تبادل التأثير فيها

والتأثر بها، مما كان سبب نضجها، وعونًا على تأدية رسالتها الإنسانية والفنية. وأظن هذا الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثًا في شرحه والتدليل عليه، وهل لنا أن نلمحه كذلك في ثنايا عبارات أستاذنا الدكتور مُحَمَّد مندور في مقاله حين قال: "قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية..". ولم كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية..؟ أليس ذلك لأن تلك المسرحيات أرقي في مضمونها وأفكارها، وصورها، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه؟ ولم، إذن، نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات في أدبها تناظر تلك المسرحيات العالمية، ما دمنا قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات، بدلًا من أن نفضل علها العامية في خلق المسرحيات دون ترجمنها؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التي نخلقها في العامية تظل دون المسرحيات العالمية، لأن لغة الأداء العامية في هذه المسرحيات العامية لا تقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نتمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء في المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها، فلماذا، إذًا، لا نتمثل مثل هذا الفرق في خلقنا المسرحي والقصصي كله إذا أردنا إغناء أدبنا، ولغتنا الأدبية، ومن المسلم به –كما يقول الأستاذ الدكتور مندور – أن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع، يقول الأستاذ الدكتور: "فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل

واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها.. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء".

وهذا قول صادق بالغ المدى في الصدق. ذلك أن عالم الفن غير عالم الواقع، فلابد في عالم الفن من الاختيار والتعمق في الوعي، والنفوذ في التعبير إلى ما يوحي بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيات.. على أن الأدب القصصي والمسرحي لم يتجاوز كثيرًا لدينا دور الطفولة، ومما يدفع به إلى. النهوض والرقي أن يكثر فيه النتاج في اللغة الأدبية، ليكون مجال دراسات في الجامعات والمعاهد العالية، بل يجب أن يكون كذلك في التعليم العام، وسينتج عن ذلك حتمًا أن ينضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته. وأخطر شيء على الأدب القصصي والمسرحي أن نجاري وقائع الأمور، أو نتبع أيسر الطرق، أو أن نجافي ما سارت عليه الآداب في الأمم التي عنيت بلغاتها الأدبية.

ويجدر أن نذكر أن جامعات أوربا – على حسب ما درسنا فيها، وعلى ما علمنا منها – تدرس الأدب في لغته القديمة حين كانت اللغة في دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفي لغته الحديثة كذلك، ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية في قسم الأدب، أي من الناحية الفنية، وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة في علوم الاجتماع وفي علم الفولكلور، والفولكلور المقارن، وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية، وتلك حقيقة يجب أن توضع نصب الأعين في دراستنا للفنون الشعبية، حتى لا نخلط بين المجالين، فتكون بذلك خطورة لا تعدلها خطورة على اللغة الأدبية لدينا، بل وعلى أدبنا في نموه ونضجه الفني.

وفي سبيل ذلك ينبغي أن نجاري الجمهور، بل علينا أن نرقى به، وننمي إمكانياته. ولا يصح أن نلحظ – في تقدير ما نرى – الرواج المادي في إقبال المتفرجين، بل القيمة الفنية للعمل في ذاته، ثم لدى القراء الذين يقومون بقراءته حتى لو لم يشهدوه على المسرح. ولهذا يرى أرسطو أن الإخراج والإنشاء والإلقاء ليست الأجزاء الجوهرية للمسرحية، في حين يرى أن الحكاية، والشخصيات أو الخلق ثم الفكرة، هي التي يجب أن تكون مجال النقد الأدبي من أجل رقي المسرحية ذاتها، وعلينا أن نفرق بين عالم الفن وعالم الواقع، وإلا قضينا على الفن. يقول فكتور هوجو في التفريق بين طبيعة الفن والواقع:

"... لنحاول أن نبين الحد المنيع الذي يفصل – فيما نرى – بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة.. حقيقة الفن لا يمكن أن تكون.. حقيقة مطلقة. لا يمكن للفن أن يعطى الشيء نفسه. فلنفرض أن واحدًا من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة إلى الطبيعة المرئية من خارج الفن، قد شهد تمثيل مسرحية "السيد" (للشاعر كورني) مثلًا، فإن أول كلمة يقولها: ما هذا؟ أو يتحدث "السيد" شعرًا؟! ليس من الطبيعي أن يتحدث المرء شعرًا. فإذا قيل له: فكيف تريد، إذًا، أن يتحدث؟ فإنه سيجيب: ليتحدث نثرًا. فإذا قيل له: فليكن، فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقيًا مع نفسه: أو يتحدث "السيد" بالفرنسية؟.. لا، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته، فلا يمكن أن يتكلم سوى الإسبانية: وعلى أنا لن نفهم شيئًا سنقول له: فليكن ما تريد كذلك، أتعتقدون أن هذا هو كل ما سيكون منه؟ كلا، فعليه أن ينهض ليسأل ما إذا

كان الذي سيتكلم هو حقيقة "السيد" في لحمه وعظمه؟ فبأي حق يأخذ هذا الممثل الذي يسمى بطرس أو جاك اسم "السيد"؟ هذا تزوير!...

"وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمسًا حقيقية على درج المسرح، وأشجارًا حقيقية، ومنازل حقيقية، بدلًا من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد.. إذن، علينا أن نعترف – خوفًا من التردي في المجال – أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التمييز. فالطبيعة والفن شيئان لا شيء واحد وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما.."، على أن هذا التمييز بين الطبيعة والفن هو ما عبر عنه الأستاذ الدكتور مندور أصدق تعبير وأوضحه في عبارته السابقة. ولنضف إلى ذلك أيضًا ما عرف به فكتور هوجو المسرح قائلًا: "ليس المسرح بلد الواقع: ففيه أشجار من ورق مقوى، وقصور من نسيج، وسماه من أسمال، وقطع ماس من الزجاج، وذهب من صفائح، وجواهر مزيفة بالخضاب، وخدود عليها بهرج الزينة، وشمس تبرز من تحت الأرض، ولكنه بلد الحقيقة: ففيه قلوب إنسانية على المشهد. وقلوب إنسانية خلف المسرح، وقلوب أمام العرض".

بقي أن ننبه إلى دلالة ظاهرة الصراع بين العامية والفصحى في مجال الأدب وقد قلنا إن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلمية مع آداب الفصحى في الأمم الأخرى دون أن يدخلا في صراع في الحالات العادية. فإذا تصارعا، فانتصف للعامية من الفصحى في مجال الأدب كان في ذلك خطر كل الخطر على الفصحى. وهذه هي اللغات اللاتينية، من فرنسية وإيطالية وإسبانية، قد تصارعت مع الفصحى في مجال الأدب أولًا في عصر النهضة الأوربية، ثم في مجال العلم بعد ذلك. ولم تكن هذه اللغات في

ذلك الوقت سوى لهجات محلية ولم تستطع في بادئ الأمر أن تنازع اللاتينية في مكانتها العلمية، بل اقتصرت على الدعوة إلى كتابة الأدب دون اللاتينية. فكان ذلك إيذانًا بموت اللاتينية في الأدب أولًا، ثم في العلم.

على أن أدباء تلك الفترة ونقادها – في أوربا – قد بذلوا جهدًا مضنيًا في الرقي بلهجاتهم المحلية لتطويعها لأداء أدق الدلائل والمشاعر النفسية، قبل أن يدعو إلى تفضيلها على اللاتينية في الأداء. وقد كانت جماعة "الثريا" في فرنسا يواصلون الليل بالنهار في تلك السبيل. وكانوا ليلًا يتناوبون النوم في فراش واحد حين يشتد البرد ليدفئ النائم المكان لمن يتلوه في الفراش، وليتيسر لهم مواصلة العمل في ضوء ما لديهم من شموع. ويقول أحدهم واسمه "دي بلى" في كتابه: "دفاع عن اللغة "الفرنسية" ما معناه: إن علينا أن نبذل الجهد في الرقي باللغة الفرنسية، ومن يدري؟ لعلها تكون يومًا ما لغة عالمية. وقد ظهر أثر جهدهم في نتاجهم الأدبي. ولا مكان هنا للاستشهاد بأشعارهم ولغتهم الأدبية التي خلقوها بجهدهم وسهرهم وعرقهم. وقارن ما ينتج عندنا بالعامية من مسرحيات أو قصص الكوميديا الإلهية لدانته، أو بدون كيخوته لسرفانتيس، فهذان الأثران الأدبيان الخالدان قد كتبا في عصرهما بلغة عامية، لم تكن قد ارتقت بعد للمكانة الأدبية..

فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أو يدعون إليها أن يقوموا بجهد يبلغ عشر معشار ما بذل أولئك في سبيل الرقي بلغة أدائهم الفنية؟ ولكنا نراهم يتبعون المنهج الأيسر في الكتابة، وقد سبق أن قلنا – ونكرر مرارًا أن لهم الخيار، ولكن على أنهم يكتبون في مجال الأدب الفولكلوري، لا يتجاوزون حدوده كنظرائهم في البلاد الأخرى، فلا يتطلعون إلى خلط مجال

أدبهم بالأدب الفصيح.

هذا، ونرى أن تبعة النقاد لا تقف عند هذا الحد، ذلك أنا على علمي بأن واحدًا منهم لا يريد ولا يرجو أن يكون مصير لغتنا الفصحى كمصير اللاتينية في عصر النهضة، باسم الفن أو باسم الواقع، أو باسم رواج المسرحيات وما إليها من تعلات أشرنا إلى مبلغها من الصدق.

وسبيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية، فلا تحرمهما ميدان الفصحى، وبهذا يتاح لهما جمهور أكبر، ويكون لهما في المجتمع أثر عظيم. والخطر الفني الحقيقي هو – فيما نرى – مجافاة المسرحية أو القصة للواقع في المضمون والفن لا في لغة الأداء. فلا ضير أن يحاور صبي أو عامل باللغة العربية التي لا إغراب فيها ولا فيهقه، ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبى أو عامل آراء فلسفية، أو أفكارًا اجتماعية، أو عبارات متكلفة، لا يتصور في الواقع أن تمر ببالهما.

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا: وهي أن يراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة علمية أو أجنبية. فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها. ذلك أن خاصة كل لغة تتمثل في قواعد نحوها، أو علم التراكيب فيها. وفي ذلك تتجلى قدرة اللغة على التعبير عن المعاني الدقيقة والمشاعر الرفيعة، كما تتجلى خصائصها الجمالية. وعلى حسب ذلك نصنف اللغات في علم اللغة العام، فاللغة الإنجليزية لغة سكسونية لا لاتينية، على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل، واللغة

الفارسية لغة هندية أوربية على الرغم من أن الألفاظ العربية غزتها عقب الفتح العربي. وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسط من كتابنا ونقادنا، يقصدون اللغة التي تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية، ولابد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب. ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الإعراب فيها، شأنها في ذلك شأن اللاتينية. وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص وكثير من الدلالات الوضعية، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه شأنها في ذلك شأن الإنجليزية أو الفرنسية بعامة. فمراعاة التوافق بين العامية والفصحى في اختيار المفردات لابد أن تراعى فيه التراكيب العامية ليستطيع القارئ أن يقرأها بالعامية والعربية على سواء. في هذه الدعوة، إذن، إضعاف العربية في خصائصها، دون إغناء للعامية في شيء. ولا يتسع هذا المقال لإيراد شواهد، نظن تتبعها يسيرًا على القارئ في الأعمال الأدبية التي قصد أصحابها إلى كتابتها بهذه اللغة الوسط.

وإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع في مجال الأدب بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل، بل أن يكون مجال تساؤل، لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها، ونرى أن هذه المسألة –كغيرها من مسائل – يجب أن تعالج لا على أساس ما هو كائن، بل ما ينبغي أن يكون، ولا عن أساس التيسير أو الرواج التجاري، بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبي موضوع الدراسة. ويكشف لنا عن طريق الرشد ما انتهجته وتنتهجه الآداب العالمية المعاصرة، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى

والعامية في الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأقوال. وتفتح هذه المشكلة عيوننا على ما يجب أن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية والأدبية في معاهد التعليم العام والجامعات، لأن هذه الدراسات متخلفة حقًا عن نظيرتها في الأمم الأخرى التي تعني كل العناية بلغة الأدب والعلم فيها.

ويجب – فيما أرى – أن يعاد النظر سريعًا في مناهج تعليم اللغة العربية وأدبها، فجميع مراحل التعليم، كما يعاد النظر في إعداد المدرسين، وتصفية المتخصصين، قصدًا إلى التقدم بالدراسات الأدبية واللغوية في معاهدنا كلها، ووصلنا بالثقافات العالمية في المنهج والطريقة، وإتاحة فرص التخصص في جميع فروع الدراسات الأدبية واللغوية تمهيدًا لتجديد هذه الدراسات تجديدًا واعيًا ناضجًا، وقصدًا إلى تزويد الثقافة العربية بما يحبب إلى المثقفين قراءة ما يكتب بها. وهذا ما أسميه "قضية اللغة العربية" التي دعوت من قبل إلى ضرورة عقد مؤتمر عام عاجل لبحثها، يقتصر فيه على من تزودوا من الثقافات العالمية ووقفوا على اتجاهاتها. ويحتاج الأمر إلى إخلاص وجرأة وسرعة في البت. ذلك أن لغتنا الأدبية تتهددها عوامل الضعف التي تنذر بالفناء حتى في معاهد التعليم نفسه. وهذه هي المشكلة التي ندعو الكتاب والنقاد إلى الإدلاء بالرأي فيها، وفي طليعتهم أستاذنا الدكتور مندور الذي أحس بالمشكلة إحساسًا عميقًا عبر عنه من قبل في تعليقه على القصص التي قدمت للمسابقة في العام الماضي، مما قد يذكره القراء جميعًا.

وطنية شوقي في مسرحياته[1]

العودة إلى الماضي – في المسرحيات والقصص والآثار الفنية جملة – تتضمن الهرب من الحاضر، وإنكاره، والاسترواح منه. والهرب من الحاضر نزعة رومانتيكية الأصل يمس فيها الكاتب الواقع مسًا خفيفًا ليتجاوزه فيغوص في أحلام تتصل بماض تاريخي. وقد تنصرف رأسًا إلى الحلم بمستقبل مثالي تنال فيه الحقوق وتسيطر العدالة. والاعتماد على الماضي التاريخي في الأدب والفن هربًا من الواقع المجهود قد يتخذ طابعًا إيجابيًا بناء إذا لم يقتصر على مجرد إثارة الماضي للاسترواح. وذلك حين يلوذ الكاتب أو الشاعر بالماضي في حركة نفسية سوارة تعود على الواقع بالنقد والتقويم، نشدانًا لمستقبل متحرر.

ومن هذه الناحية، تختص المسرحيات التاريخية – وما يناظرها من القصص التاريخية – بميزة تفوق بها الآثار الأدبية الأخرى التي تقتصر على تصوير مستقبل حالم. ذلك أن التاريخ يدعم الحاضر، ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا.

وتختلف المسرحيات التاريخية – وكذلك القصص التاريخية – عن التاريخ في أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول، ولا يضيف من عنده أحداثًا، ولكن قد تظهر أصالته في توجيه الأحداث وترتيبها في عرضها، بحيث تجلو أسسًا

[1] كتبت لمجلة الكاتب، احتفالًا بذكرى شوقي، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٢.

إنسانيًا خاصة، في حين يحق للكاتب أو الشاعر أن يقول ما يتخيل، مستمدًا من الواقع عناصر تخيله، وله كذلك أن يملأ فجوات التاريخ أو يؤوله فنيًا ليبعث نماذج إنسانية من أطوائه. والآثار الأدبية من هذه الناحية ثلاثة أنواع:

تلك التي تتخذ التاريخ إطارها العام، دون بعث شخصيات تاريخية منه بأسمائها الواقعية، ولكن بوصفها نماذج لطبقات أو صنوف من السلوك، كالمسرحيات أو القصص التي تؤرخ لجيل من الأجيال، كقصص إميل زولا وما أخذ عنها من مسرحيات، وكبعض قصص نجيب محفوظ كذلك.

والنوع الثاني الذي يخلط بين شخصيات تاريخية وأخرى غير تاريخية، كقصص ولترسكوت، وروايات جورجي زيدان، وكثير من المسرحيات الرومانتيكية. وفيها تلعب الشخصيات التاريخية دورًا ثانويًا بالنسبة للشخصيات غير التاريخية. وأصعب منالًا من النوعين السابقين نوع ثالث هو أضيقها مجالًا، تحل فيه الشخصيات التاريخية المحل، الأول في الأثر الأدبي، ولا يتيسر ذلك إلا إذا اختار الكاتب أو الشاعر شخصيات تاريخية كانت حياتها من الخصب والوفرة بحيث تتيح للمؤلف أن يمتاح منها ما يصح أن يكون مادة عمل فني ثري. ومن هذا النوع الأخير مسرحيات شوقي.

وفي هذه الحالات جميعًا لا يصح بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر أحداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحي ولا تصور لونًا من الصراع فيه. فالواجب الفني أن يجعل الشاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف عالم خاص اكتشافًا تدريجيًا من خلال الأحداث والأشخاص.

وعلى الكاتب أن يختار الفترة التي يعالجها بحيث تشف عن حاضر عصره ومسائله. فمن ثنايا الماضي يصور بعض جوانب الحاضر، ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في الإساغة والاحتمال، ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير. فليس الماضي لباس الحاضر ولكن على أن تشف الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر. فلا يسترسل المؤلف في خواطر غنائية أو خطابية، أو في هجاء أو نصائح مباشرة، وإلا فقد الأثر المسرحي جوهره الفني، ليصير جملة قصائد غنائية.

وفي هذه الحدود – التي كان علينا أن ننبه إليها لا نرمي بالمبالغة أو بالغفلة عن الجانب الفني في تقويمنا لأصالة شوقي – ننظر إلى نتاجه الشعري في مسرحياته، لنستشف غاياته الوطنية من ورائها، ونفرق بين ما تطلع إليه شوقي قصدًا وما حققه عملًا.

وقد عاش شوقي في فترة احتلال لمصر والبلاد العربية، وطغيان لنشاط أجنبي في داخل البلاد، وإقرار امتيازات للدخلاء على أهل الوطن. مع تحكم جبروت الفرد في حقوق الشعب. واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق. وقل من الشعراء من معاصريه من ضاق كضيقه هو بمأساة الشعب في مستواها السياسي الأعلى، بل لنا أن نقول إن الوعي الاجتماعي – في قضاياه المثلى المتعلقة بالوطن ومشكلاته – قلما عهد من الشعر العربي قبل شوقي مثل هذا التصوير المشبوب، في عمقه البعيد، وفي سعة مداه. وكثيرًا ما رمي شوقي من خصومه بأنه لم يهتم بالشعب، لأنه لم يعرف البؤس. ولأنه عاش عيشة المترف في كنف الأسرة الحاكمة.. وإذا كان شوقي لم يتغن ببؤس

العيش في صورة الدنيا، من ضيق ذات اليد، والعوز والعدم، وما إليها من مشاعر ذاتية عاناها البائسون الفقراء من الشعراء، فقد أحس إحساسًا – لم يدانه أحد فيه – بالقضايا الاجتماعية لعصره، وبأمراض مجتمعه المعوقة له عن مسايرة ركب الحضارة العالمي، وبتخلف الوعي الشعبي في الأزمات الكبرى. وقد رأى شوقي – في مقدمة الجزء الأول من شوقياته – أن يقتصر في تجديده على بث هذه القضايا الجديدة على الوعي العربي من خلال قوالب الشعر التقليدية، لأن الشعب في عصره لم يتهيأ لطفرة في التجديد، سواء في فن الشعر أم في الدعوات الاجتماعية. وفي هذا المجال كان وعي شوقي متقدًا مشبوبًا بالبؤس الوطني في صوره الكبرى أرحب ما تكون وأشمل ما يوجد. فرأى أن يحتال على إيقاظ وعي وطنه وأمته العربية ببث هذا الإحساس الاجتماعي في قصائده، يتلمس الفرص كي يصوره، ويكرر تصويره. وفيه يقرع أنوف الصلفين من الحكام صراحة أحيانًا وعن مواربة ومداراة أحيانًا أخرى. ويضيق هذا الحديث عن إيراد صنوف هذا التصوير، ووجوه افتتان شوقي فيه. وقد كان شوقي يلح فيه على جلاء الوعي من كل وهم يطمس البصائر، وعلى بناء خلق متين اجتماعي ليس مقصورًا على الصلاح، بل غايته الإصلاح المتجاوز لنطاق الفرد في المجال الأشمل، وهو بناء الدولة على الهمة التي لا تفتر، وعلى إحاطة سياجها بجيش يصون استقلالها وعزتها: وكان يخز الحكام والقادة في ذلك وخزًا. ثم هو مع ذلك، وفوق ذلك – ينعي على الشعب تخاذل وعيه، ورضاءه بأدنى درجات العيش، وتوهمه أنه مقضى عليه بالتخلف لأنه مستضعف يتخطفه الأقوياء.

وحتى قبل المنفى الذي يزعم بعض مؤرخي شوقي أنه الباعث على

تكوين وعيه الوطني، كان شوقي لا يمل من التنبيه إلى أن الدول ليست راحة ومنامة، بل جهدًا وعزيمة وعلو همة. استمع إليه في قصيدته في سقوط أدرنة التي نظمها عام ١٩٠٩، ينبه إلى تحرر العقول من الأوهام المثبطة فيما يتعلق بالحكم وأعبائه:

وهـــم يقيـــد بعضـــهم بعضًـــا بـــه		وقيـــود هـــذا العـــالم والأوهـــام
صـــور العمـــى شـــتى وأقبحهـــا إذا		نظـــرت بغـــير عيـــونهن الهـــام
ولقد يقام من السيوف، وليس من		عثـــرات أخـــلاق الشـــعوب قيـــام

وينتهز فرصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون لينبه إلى حق الشعب في تقييد سلطان الملك وطغيانه:

زمـــان الفـــرد يا فرعـــون ولى		ودالـــت دولـــة المتكبرينـــا
وأصـــبحت الرعـــاة بكـــل أرض		علـــى حكـــم الرعيـــة نازلينـــا

وفي حادثة الاعتداء على سعد زغلول، يصيح هذه الصيحة، يمس بها كامن الداء، وهو ضعف الوعي الاجتماعي، ويحتم ضرورة العمل على تربية هذا الوعي بتعميق التعليم الجاد المثمر:

فـــأين المعلـــم؟ مـــا خطبـــه؟		وأيـــن المـــدارس؟ مـــا شـــأنها؟
لقـــد عبثـــت بالنيـــاق الحـــداة		ونام عـــن الإبـــل رعيانهـــا
إلى الخلـــق أنظـــر فيمـــا أقـــول		وتأخـــذ نفســـي أشـــجانها

وما تغنى شوقي بأمجاد الجدود، من فراعنة وعرب، إلا طريقة لتوفير ثقة الشعب بنفسه لبناء مستقبل على أنقاض الحاضر، مستقبل يليق بمجد

الأجداد العريق، ويتسامى على التركة التي أودعها أولئك البانون الجادون ورثة من خلفهم متلافين مضيعين، فلا يفوته أن يستخلص العبرة من وقوفه على آثار العرب بالأندلس:

رب بان لهـــــا دم، وجمـــــوع لمشــــت، ومحســـن لمخـــس

إمـــرة النــــاس همــــة، لا تأتي لجبــــان ولا تســــنى لـــــنكس

وفي قصيدته في المعلم يستنهض همم الأبناء، ويصور مدى تخلفهم عن مجد الجدود:

تجـد الـدين بـني المسـلة جـدهم لا يحســـنون لإبـــرة تشـــكيلًا.

وإذن فقد تجاوز شوقي في قصائده التقليدية معاصريه في بث هذا الوعي الاجتماعي وتوكيده في وجه مغتصبي سلطته من حكام وأجانب:

لا تقولـــوا حطنـــا الـــدهر فمـــا هـــو إلا مـــن خيـــال الشـــعراء

والدنيا دول تتبادل فيها السعود والنحوس

ومقــــادير للأمـــــور، إذا مـــــا بلغتهـــا الأمـــور صـــارت لعكـــس

وفي ذلك كله لم يقتصر شوقي في مدائحه التقليدية القالب، على ما درج عليه أسلافه وكثير من معاصريه، من التملق واستنامة العزائم وتخدير الوعي، في صور التمجيد المطروقة والمبالغات الغثة المألوفة في الشعر العربي من قبل. وهي التي كان ينتزع بها الشعراء أنفسهم من واقع حياتهم ومأساة مجتمعهم تزلفًا، وقلبًا للنفع الخاص.

وبدا لشوقي أن الشعر الغنائي لا يكفي لبث آرائه، فلجأ إلى القالب

الموضوعي، قالب القصة على لسان الحيوان، ثم المسرحية. ونشير هنا إلى قصة له على لسان الحيوان، نشرها عام ١٩٠٠ في (المجلة المصرية) وحرص بعد ذلك على ألا ينشرها في دواوينه، خوفًا على نفسه، وعنوانها: "دولة السوء". وهي ذات مغزى اجتماعي هجائي. وموضوعها أن محترفًا يتكسب بترويض الحيوان، له كلب وقرد وحمار، وأتت هذه الحيوانات إلى سيدها ليلة القدر توقظه ليطلب لنفسه ما يريد وقد سبقته إلى تمني سؤلها:

قال له القرد: طلبت المملكة	تكون لي وحدي بغير شركة
قال الحمار: وأنا الوزير	والصدر في الدولة والمشير
والكلب قال: قد سألت الباريا	يجعلني في ملك هذا قاضيًا
فراع رب الجوق ما قد سمعا	ثم جثا لربه وضرعا
وقال: يا صاحب هذي الليلة	سألتلك الموت ولا ذي الدولة

وكذلك فعل في بث آرائه في مجتمعه وفي آفاقه وقضاياه التي عاصرها من خلال مسرحياته، على نحو ما هو مألوف في الأدب المسرحي الغربي وخاصة لدى الرومانتيكيين.

وقد رأى شوقي أن يتناول في مسرحياته فترات الضعف التاريخية. وإنما اختار هذه الفترات ليصور فيها واقع عصره. وقد سئل هو في حياته عن سبب اختياره لمثل هذه الفترات، فأجاب: لأنها تشبه ما تجتازه من فترة. وفي هذا القول ما يدعم ما قلنا من أن شوقي قصد تلك المسرحيات أن يبث بعض الآراء الجريئة التي لم يكن يتيسر له الإفضاء بها في صراحة في الشعر الغنائي، ثم إلى توكيد قضاياه الأخرى الاجتماعية التي طالما كررها في الشعر

الغنائي. وسبق أن أشرنا إلى أهمها.

وحين قصد شوقي إلى أن يرى معاصروه صورة واقعهم في ماضيهم الضعيف المتخاذل، كان يحرص – في نفس الوقت – على أن يدع ملامح للخير تشرق خاطفة وسط ظلمات الشر واليأس، ولكنها تتراءي إلا لتختفي، ولا يحول دون نمائها إلا ضعف وعي الشعب، وفقده الثقة بنفسه وضنه بالجهود والتضحية.

وقد اختار شوقي لمسرحيته الأولى: "علي بك الكبير، أو دولة المماليك" فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس، وفترة هذا الوالي تمتد من عام ١٧٦٧م حتى عام ١٧٧٣م، وقد تطلع إلى الاستقلال بمصر عن تركيا، واستقل بها فعلًا من عام ١٧٦٩ إلى ١٧٧٣م، إلى أن خانه مملوكه مُحَمَّد أبو الذهب، فخرج عليه وتغلب على سيده وهزمه وقبض عليه، وظل حتى توفي في داره بالقاهرة عام ١٧٧٣. وفي محاولة الاستقلال هذه تظهر شخصية الشعب المصري وسط الممتلكات التركية. وقد أراد شوقي أن يظهر من وراء ذلك نبل مقصد علي الكبير في الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطني يحب وطنه مصر، على الرغم من أنه لم يولد بها. يقول علي الكبير مخاطبًا نفسه في المسرحية:

بلـــد رعـــاني في الصـــبا وأحلـــني	بعـــد الشـــباب مراتـــب القـــواد
لا تـنس موضـع مصـر واذكـر مالهـا	مـــن أنعـــم ســـلفت وبـــيض أياد
لا تـــنس مـــاذا ألفـــت مـــن ســـامر	لــك في الشــباب وهيــأت مــن ناد

وهو يعيب مُحَمَّد أبو الذهب لأنه لاذ بالترك، ليرجع مصر إلى سلطانهم واستقلالها بجهوده هو:

أبو الذهب الغر بالترك لاذ … وفي مصر في غدها ما افتكر

وكم قد غزاهم على رايتي … وكم من سلاح عليهم شهر

وكنا خططنا انتشال البلاد … وإنقاذها من عتو التتر

وأن نستقل بسلطانها … ونهضتها في النواحي الأخر

وكذلك تبدو نفس هذه النزعة الوطنية في حديث علي الكبير مع حليفه العربي ضاهر العمر:

وانتزعنا البلاد من قبضة التر ك … ، ومن كل فاسق الحكم سادر

آن أن ننقذ البلاد، فماذا … أنت راء؟

ضاهر: … هلم الجيش حاضر

ويلجأ شوقي كذلك إلى وصف الطموح الوطني في الإشادة بالصناعة المصرية على لسان علي الكبير أيضًا، وهي ناحية فخر مبتذلة لا تتصل بالحدث المسرحي، ولكنها – على إقحامها – تبين عن حرص على العزة الوطنية في مظهر من مظاهرها، حين يقول على الآمال في الفصل الأول:

لقد طفت على فارس … والقوقاز والترك

وأدخلت قصور العز … والثروة والملك

فهل أبصرت ما يشبه … هذا الصنع أو يحكي؟

ثم مستمرًا:

وكـــــل مـــــا أبصـــــرت في قصـــري مـــن صـــنع البلـــد

فلـــيس يعلـــو الصـــانع ال مصــــري في الـــذوق أحـــد

فتجيبه آمال:

لا عجـــب مـــولاي فيـــا طالمـــا قـــد بلـــغ الفـــن بمصـــر الكمـــال

وكذلك كان علي الكبير محسنًا مصلحًا، يزود الشعب بالعلم والعرفان في مسرحية شوقي، ولكن الذي قعد به عن توطيد الاستقلال بمصر ونهضتها هو قصور وعي الشعب أولًا – وتلك قضية شوقي التي كان لا يفتر عن تردادها، وهي قضية عصره – فأفراد الشعب على نفاق، يميلون من باب إلى باب. ويتبدل حكام الشعب لأن الشعب قاصر عن التمييز بينهم، وتأييد المصلح منهم. يقول علي الكبير:

وكـــأن الـــبلاد خيـــل جهـــاد كـــل يـــوم تبـــدل السواســـا

وكذلك يسأل علي الكبير "شمسًا" عن الشعب بعد خروج أبي الذهب عليه قائلًا:

والشعب؟

"شمس":

ســـــال: يا أمـــــير كعهـــــده قـــد مـــال عـــن باب وقـــام ببـــاب

والـــترك قـــد نصـــبوه بعـــدك هـــرة يتصـــــيدون بظفرهـــــا والنـــــاب

والداء العضال وراء ذلك خبئ في الشعب نفسه، في فساد الخلق

الاجتماعي، وفي فساد الحاكم، لا رادع له من الشعب، وفي سيطرة المتوانين على القلة العاملين المجدين، وطالما كرر شوقي ذلك في شعره الغنائي، وها هو ذا يحكيه – في صورة أقرب إلى الطابع الغنائي أيضًا – على لسان علي الكبير في حواره مع مراد:

"على":

بنـــاء المماليـــك واهـــي الأســـاس	وســــلطانهم مضــــمحل العمـــــد
وضـــيعتهم بعــــد طــــول الإباء	عـوى الـذئب فيهـا وصـاح الأسـد
إذا فســــــد الخلـــــق في أمـــــة	فقـل كـل شـيء لهـم قـد فسـد
وصــــاحبكم ذهبــــت نفســــه	فكــــــل عنايتــــــه بالجســـــــد
يحــب النســـاء، ويهـــوى الطعـــام	ويبـــني القصـــور ويفـــنى الولـــد
إذا قـــــــام بان إلى غايـــــــة	تعثـــــــر بالهـــــادم المجتهـــــــد
وأولــــع بالعصـــــبة العــــاملين	رجـــال كســـالى منـــوا بالحســـد
فلــــم يــــر واحــــدهم همــــه	وفضـــــلًا لآخـــــر إلا حقـــــد

وهنا يصور شوقي آيات ضعف الشعب في مسرحيته، فيجعلها مرآة تاريخية لواقع عصره، ولما يضيق به من الحكام والشعب، في خواطر سياسية جريئة، لم يكن ليصرح في قصائده.. ومثل هذه الخواطر – فيما يبدو – من الأسباب التي جعلت الخديوي يحفل من تشجيع مثل هذه الاتجاهات في الأدب، حين اطلع على مسودة المسرحية في صورتها الأولى، بعد أن بعث بها شوقي إليه وهو يدرس في أوربا.

ولا يصح هنا أن نغفل الإشارة إلى ضعف الإحكام الفني لشخصية علي الكبير في المسرحية. فميوله الوطنية في المسرحية أطماع وصولي لا مثالية فيها. وكان يخدم بها نفسه لا وطنه. فهو الذي علم مُحَمَّد أبو الذهب الغدر والخيانة، كما يعترف هو في المسرحية. ثم هو يندم، في عاقبة أمره، على خروجه على الترك. وفي هذا كفران بالمثال الذي عاش له في وقت كان خليقًا به أن يتمسك بمثاله، إذ كان على وشك الوداع من الحياة إثر هزيمته، فيقول:

صيرت حرب الترك وجه سياستي	حتى اقتنيت عداوة الأقوام
وكفرت إحسان الذين خدمتهم	حتي تجرأ خادمي وغلامي

ولهذا لا نصدق علي الكبير حين يتشدق بالآمال الوطنية أو يسوق النصائح الخلقية.، لأنها كلها في فم وصولي مثله ليست سوى طعمة صيد، يدخل بها. وربما كان هو خيرًا من غيره من الشخصيات في نزعته الاستغلالية، ولكنه لم يكن الحاكم المؤمن بالخلق أو الشعب. ولم يكن شوقي مضطرًا فنيًا أن يسوق على لسانه الأبيات الأخيرة التي قوض بها ما أراد أن يصرف به شخصيته من طموح في قضية وطنية، هي قضية الاستقلال، وفي بناء شعب عزيز حر، مما كان يرمي شوقي إلى تصويره في مسرحيته التاريخية.

ونفس القضايا الوطنية السابقة هي هدف شوقي في مسرحيته "مصرع كليوباترا"، وهي أول مسرحية قدمها للجمهور. وظن شوقي أنه يستطيع الدفاع عن كليوباترا بتصويرها وطنية مصرية تقدم وطنها على حبها. يرد بذلك على اتهام كتاب المسرحيات الغربية لها – بوصفها مصرية – بأنها لم

تعرف سوى الأثرة وملذات الهوى. ويريد شوقي إيهامنا في مسرحيته بأنها إنما فرت من أكتيوم كي تدع أنطونيوس وأوكتافيوس يضعف أحدهما الآخر في الحرب، حتى يتسنى لها التفوق على من يخرج منهما من الحرب ظافرًا، لأنه سيكون ضعيفًا أمام جيوشها التي لم تحارب.

ويعود شوقي إلى تصوير وعي الشعب في المسرحية، فليس هو خيرًا مما صور في مسرحية علي بك الكبير، على الرغم من عناصر السخط عند بعض أفراده من أمثال ديون وحابي، وليسياس. فهؤلاء يضيقون بانخداع الشعب، وانصياعه للحاكم المستبد. يقول حابي – وهو مع صاحبيه يمثلان الوعي الشعبي المتبصر في المسرحية:

اسمـــــع الشـــــعب ديــــون	كيــــــف يوحـــــون إليـــــه
مــــــلأ الجــــــو هتافًـــــا	بحيـــــــــاتي قاتليـــــــــه
أثــــــر البهتـــــان فيــــه	وانطلـــــى الـــــزور عليـــــه
يا لــــــه مــــــن ببغــــاء	عقلــــــــــه في أذنيـــــــــه

فيجيب ديون:

حـابي سمعـت كمـا سمعـت وراعـني	أن الرميــــة تختفــــي بالرامــــي
هتفـوا مـن شـرب الطـلا في تاجهـم	وأصــــار عرشــــهم فــــراش غــــرام

ثم يتوجه حابي بعد ذلك إلى زينون، أمين المكتبة بالقصر، يدعوه إلى الانضمام إلى العناصر الوطنية الساخطة، وينعى عليه تعلقه بكليوباترا، وإخلاصه لها وهي لا تستحق الإخلاص، وزينون هنا يمثل شيوخ الشعب

المتملقين المخرفين، يستنجد به حايي الشاب الحائر وسط رفقائه من الشباب في مصر ما قبل الثورة، حيرة تدل على سخط بالغ مداه:

أترضـــى أن يكـــون ســـرير مصـــر ... قوائمـــــه الــــدعارة والبغـــــاء؟

أتهـــدم أمـــة لتشـــيد فـــردًا ... علـــى أنقاضـــها؟ بـــئس البنـــاء؟

لقـــد آن التكشـــف والتواصـــي ... بمـــا تـــوحي الكرامـــة والإباء

تعـــــال إلى جماعتنـــــا فـــــإنا ... جنـــود الحـــق يجمعنـــا لـــواء

شـــباب نحـــن، يعـــوزنا شـــيوخ ... بهـــم في المدلهمـــة يستضـــاء

والبيت السابق يدل على حاجة الشباب إلى رأي الشيوخ الذين عركتهم الأيام، ينشدهم الشباب فلا يجدهم. ثم يشرح حابي لزينون مقاصد الجماعة الوطنية، مشيرًا إلى زميليه ديون وليسياس:

أخــــــي هــــــذا أثيــــــني ... وخلـــــــى ذاك مقـــــــدوني

كـــــلا الخلـــــين للحـــــق ... كمـــــا أدعـــــوه يـــــدعوني

كـــــلا الخلـــــين ذو جـــــد ... بأرض النيـــــــل مـــــــدفون

فليســـــا في هـــــوى مصـــــر ... وفي طاعتهــــــــــــــــــا دوني

فـــــدينا الـــــوطن الغـــــالي ... بالجـــــــنس وبالـــــــدين

ولم تصـــــبر علـــــى حكـــــيم ... لروميـــــــــة ملعـــــــــون

ولســـــنا حـــــزب أكتـــــاف ... ولســـــنا حـــــزب أنطـــــون

ولا تخضـــــــع لليـــــــأس ... ولا تنخـــــــدع باللـــــــين..

وحكم روما هو حكم الأجنبي، وهو صورة يصف شوقي من خلالها

ضيق الشباب بحكم العادي الدخيل. ولا تلبث أن نرى عزم الشباب يكل في المسرحية. وأما الشيوخ فهم ما بين عابث مخرف مثل زينون، ونافذ البصيرة عاقل يتمثل في "أنوبيس"، ولكنه لا يكشف في قوله عن الرأي إلا بعد فوات الأوان، كما في حديثه لحابي في آخر المسرحية. وبقيت مصر في المسرحية يعوزها الرجال، لمواجهة طغيان الحاكم المستبد الذي أصار عرشهم فراش غرام، ولصد عدوان الأجنبي الدخيل.

وإنما أردنا تصوير موقف العناصر الوطنية كاملًا، كما يبدو في مطلع المسرحية، ليتضح به أن شوقي حين عاب فيه على الشعب تخاذله وانصياعه، لم يكن يقصد التعالي عليه، أو الحط من شأنه. إنما كان يعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته. وهو في ذلك يصف مفاسد حكام عصره، وينبه الوعي – بطريق غير مباشر، منتهجًا نهج المسرحيات الغربية – إلى اتخاذ موقف إيجابي من الأحداث المعاصرة، مهما كلف الشعب ذلك الموقف من تضحية.

وتلك صيحة وطنية تذكرنا بنظائرها في المسرحيات الثورية في الآداب الأوربية، وكان يستحيل على شوقي أن يتغنى بها في قصائده.

ثم لا تلبث العناصر الوطنية – في مسرحية: مصرع كليوباترا – أن تتفكك. فحابي يطيب خاطرًا، ويرضى عن كليوباترا، حين تمنحه ضيعة ليعيش بها مع حبيبته هيلانه. ثم إن عصبة الحق هذه – التي يمثلها حابي وصاحباه– لم يتجاوز وعيها نطاق الكلام، في موقف كان لا يجدي فيه سوى العمل. وهنا يلقي شوقي درسًا على معاصريه، من خلال موقف يشبه

موقف الشعب في واقعه آنذاك تجاه حكامه اللاهين. ولا يقنع شوقي باستخلاص هذا الدرس ضمنًا من مجرى الأحداث، بل ينص عليه على لسان "أنوبيس" حين يأتي إليه حابي مرتاعًا من الهزيمة، ومن ضياع استقلال مصر، فيكشف أنوبيس عن وجه الخطأ في وعي هؤلاء الشبان الثرثارين، وقد قعدت بهم همتهم عن القيام بدور إيجابي يتطلب فيه الوطن التضحية لا الكلام. يقول أنوبيس متوجهًا إلى حابي:

وأين كنت بسا فتى؟ … وأين فتيان الحمى؟

وأين فرسان المقال؟ … هل مضوا إلى الوغى؟

أبعد أن حل على النـ … ـيل وواديه القضا

ولم يجد من شبيبه … ولا شبابه فدًا؟

أتيت تدعوني كما … تدعو العواجز السما؟!

الرأس ليس نافعًا … إذا أوانه مضى!

وأما في مسرحية "قمبيز" فإن شوقي يصور شعب مصر غارقًا في نعيمها هانئًا بخيراتها، ولكنه غافل عن حراسة الوطن بجيش قوي يرد الطامعين. فالجيش هو دعامة الحرية والتحرر. فها هو ذا زفيروس، أحد أعضاء وفد فارس إلى مصر، لخطبة ابنة فرعون لقمبيز، يصف رغد العيش في عهد أمازيس وكيف رأى فيه الشعب المصرى:

رأيت وجوهًا عليها النعيم … ودنيا على جانبها الرغد

وسوقًا تقض وسوقًا تقام … وبخلقًا يروح وخلقًا يفد

وشعبًا على خطة في الحياة، ونظم به في الشعوب انفرد

ولم أر مثل صناعاتهم سموًا وبعدًا على المنتقد

فيسأله فارسي آخر:

ولكن، زفيروس، كيف الجنود وكيف الحديد وكيف الزود؟

وهل كنت تلقاهم في الطريق وتنظر أظفارهم واللبد؟

ويجيب زفيروس:

أخي ما رأيت بمصر الجنود ولم يأخذ العين منهم أحد

سوى فتية من جنود القصود وضباطها في الثياب الجدد

يروحون في الخوذ اللامعات ويغدون في الذهب المتقد

ويعقب الفارسي الآخر على ذاك بما نستخلص منه العبرة:

إذن هو ملك بلا حائط رقيق الأساس ضعيف العمد

خلا الوكر من صرخات العقا ب ونامت عن الغاب عين الأسد

أولئك لا في حماة الديا ر ولا في العديد ولا في العدد

ويؤكد بشوقي هذا المعنى، جين تحاج نتيتاسن قمبيز. في مناعة. مصر على الغزو، فيأتي القائد الفارسي. ليخبر "نليتاس" بحقيقة الجيش – في أدب يذكر بلطف الصياغة الكلاسيكية في الأدب الفرنسي. ويتلطف في القول معبرًا عن حقيقة ضعف الجيش في مصر آنذاك:

إن ورد السلم من كثرته نسيت أظفارها فيه الأسود

واختلاف الجند فيما بينهم أخذ البأس وإن أبقى الحديد

وفي المسرحية يقدم لنا شوقي "نتيتاس" مثالًا للتضحية والفداء، إذ تقبل أن تزف إلى قمبيز بدلًا من نفرتيت التي أبت الخطبة.. وتضحي نتيتس بنفسها خوفًا على مصر من قمبيز أن يغزوها بجيش لم يكن لها من قبل:

جئــــــت أفــــــدي وطـــــــني   مــــن ســـــيف قمبيــــــز وناره

جئــــــت أفــــــدي وطـــــــني   مــــن دنــــس والفـــتح وعــــاره

وحين تقول لها نفرتيت بنت فرعونة أمازيس، وهي التي أبت قبول خطبتها لقمبيز، ضمنًا بنفسها وقعودًا عن التضحية:

رويــدًا نتتــا، راجعــي الرشــد، منمــا   تضــحين يا أخــتي بأنفــس غــال؟

تضــحين بالــدنيا الجميلــة والصــبا   وهــذا الفضــاء الســافر المتــبلالي

أحقًا عقدت العزم؟

وتجيب نتيتاس:

"بعد روية..

وأقنعــت نفســي بعــد طــول نضــال   ومــالي لا أعطــى الحيــاة إذا دعــت

بلادي: حياتي للبلاد وتعالى"

وعلى الرغم من أن شخصية: نتيتامن فيها حيوية، وقوة وإباء، في مواطن كثيرة من المسرحية، وبخاصة حين تعتزم مواصلة المقاومة الشعبية" عقب غزو قمبيز لمصر:

والآن إلى طيبــــــــة والصـــــــعيد   لحشــــر الرعـــاة وحشـــد الحشـــود

وقهـــــر العـــــدو، وإرغامــــه وقــــذف المغــــير وراء الحــــدود

وعلى الرغم كذلك من عناصر الإباء والمقاومة للمحتل من أفراد الشعب في آخر المسرحية، على الرغم من ذلك كله، فإن صفة الفداء غير مقنعة في شخصية نتيتاس من الوجهة الفنية، لأنه تعلم أنها ابنة الملك المقتول، وهي يائسة مقامها مصر، وقد وجدت لها منفذًا في الخروج إلى مجال جديد تنفس فيه عن ضيقها. وفوق ذلك كانت تحب و"تاسو" حبًا يائسًا.. وفد سلاها إلى حب نفرتيت. وهذا اليأس في الحب هو الدافع لها على التضحية. ولم يدعنا شوقي نحدس بالتشكك في فدائية نتيتاس نتيجة تلك الدوافع، بل أنه يقوض صفة الفدائية فيها. إذ يجعلها تصرح بأن غدر حبيبها بها هو السبب في هجرها لوطنها، فتقول في المنظر الأول من الفصل الثاني، مخاطبة بظهر الغيب حبيها "تاسو" الذي هجرها وأيأسها من حبه:

يا ظالمــــــــــا أحبــــــــــه جهــــد الهــــوى وإن غــــدر

ومـــــن هجــــرت وطــــني لأجلــــه حــــين هجــــر

وهكذا تكون نتيتاس زائفة في فدائيتها، كما كانت كليوباترا كذلك في وطنيها.. فلم ينجح شوقي في تصوير نماذج وطنية صادقة الوطنية في مسرحياته من الوجهة الفنية، ولكنه– بلا أدنى شك– بث في مسرحياته آراءه الوطنية، وحمل فيها على مفاسد الحكم لعصره، وحاول أن يشحذ العزائم، ويستنهض الهمم المريضة ومجسم فداحة المسئولية، فيما بث من آراء وطنية جريئة، تمس قضايا عصره الوطنية، وما تتطلبه من عزيمة ومثابرة ومصابرة، ولم يخطر في بال شوقي أن يدعو إلى الثورة على النصر وعلى

مفاسد الحكم، وإن دعا إلى الثورة والتضحية والبذل في سبيل مقاومة المحتل. وكل ما كان يقصد إليه من وراء نزعته الوطنية في مسرحياته وقصائده هو تحرير البلاد، ثم النهوض بها عن طريق الإصلاح إلا عن طريق الثورة. وفي المسرحيات والقصائد، ظهرت مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدي، وإن تخلفت كثيرة في أسسها الفنية المسرحية. وقد تجلت فيها- إلى جانب ذلك- جرأة في التصوير، وسعة في الإدراك، وشبوب وعي اجتماعي انفرد به شوقي بين من سبقوه، وأكثر من عاصروه. وأسعفه في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلًا من السبل الموضوعية الأدبية بينت فيها أفكاره القومية والوطنية، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى وأرحبه، وهذا ما أردنا أن نشيد به، لأنه رائد الأدب العربي فيه، وإن كانت النية الطيبة وروعة العبارة لا تكفيان لخلق أدب مسرحي رفيع. وقد تجاوزنا الآن آفاق شوقي الفنية في البناء المسرحي، كما تجاوزنا دعوته إلى الإصلاح على أسس من المحافظة والحذر. وتغيرت قضايا الوطن، بعد أن انقضت مرحلة اليقظة والتحرر، وانتقلنا إلى مرحلة النهضة والبناء، إيمانًا منا بضرورة التغيير الشامل، وبناء المجتمع على أساس اشتراكي ثائر، يتجاوز كثيرًا الدعوة المتواضعة للإصلاح. ولكن هذا لا يمنع من الإشادة بجهود شوقي في دعوته إلى يقظة الوعي الاجتماعي، وحرصه على بث هذا الوعي من حوله في وطنه وفي أوطان العروبة. فكان رائدًا الأدب المسرحي الذي أثرى به أدبنا الحديث.

مسرحية جبهة الغيب لبشر فارس

لم يقل النقد العربي قولا يرضينا في مسرحية "جهة الغيب" للأستاذ بشر فارس. وفي رأينا أنه لا ينبغي أن يترك مثل هذا النتاج الأدبي دون تفهم، بسبب صعوبة. أسلوبه وقوة عباراته، بل إن هذه الصعوبة والقوة ينبغي أن يكونا من الحوافز على تعمق ما وراءهما وخاصة لدى من يحفلون باللغة العربية ويرونها ضرورية لعالمية مسرحنا.

ومسرحية: "جهة الغيب" ثاني المسرحيتين اللتين ألفهما الأستاذ بشر فارس، الأولى عنوانها: "مفرق الطريق" ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٨م. والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠م والأولى في حوارها الرمزي توحي بنبل الوجود العاطفي حين يرتفع عن مجرى المألوف في العلاقات الحسية الرتيبة، فيسمو عن ملهاة الحب العادي المبتذل، وحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر الذي يقود الإرادة في عروجها إلى ما فوق المادة وأسبابها، وهذه الأوشاب التي تجذب الناس إلى الأدنى. ولا شك أن ثم صلة بين نوع الخلق المنشود في تلك المسرحية والمسرحية الأخرى التي نقصر عليها في هذا الفصل.

وعلى الرغم من ولوع الأستاذ بشر فارس بطابع رمزي خاص شهر به في شعره كما حرص عليه كل الحرص في مسرحياته، قد قصد مع ذلك إلى نوع من الصراع الفكري– في إطار المطلق– بين صنوف من الخلق الفردي والجماعي. وهو يفضي إلينا بذلك في تقدمه لمسرحيته هذه بقوله:

"الدنيا حقل النضال، النضال اضطرام جوه اضطراب.. فالمسرح الذي يخفق فيه نضال الأبطال فعلًا وقولًا إنما هو مسرح كاذب فاتر إذا أعطى لا يغني".

ولتقويم عمله في ضوء ما قصد إليه في قوله، ننظر في مسرحية "جبهة الغيب" موقفها وشخصياتها، وهدفها الرمزي، لتحلها محلها من الأدب الرمزي في صورته الناضجة، كاشفين مع ذللت عن مصدرها من الأدب العالمي.

والمسرحية[١] تخلو من أي تحديد الزمان والمكان سوى الجبل الشاهق– العالمية– والسفح الأخضر دونه. والحدث مهوم كذلك حول أسطورة صعود ملحمي حتى نقرة في أعلى الجبل، فيها البيت المنقور كذلك في أعلى القمة، وقد نبت فيه عشب أبيض قصير الورق "من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية". ويتطلع إلى هذه المغامرة بطل المسرحية: "فدا".

وتفتتح المسرحية بإهابة "فدا بتلميذه: هادي أن يرحل معه، ولكن تلميذه، على إيمانه بالمغامرة، متوجس يخاف الموت المترصد. وتقدم "زينة" لتعاون فدا في مشروعه في هذه المغامرة، وهي متعلقة به، ولكنه لا يستجيب لرجاواتها ولا لتعلقها. إنها ليست أهلًا لحبه. عقب ذلك يتنفس الصبح ليتدفق الفلاحون يتقدمهم القيثاري، ومع الفلاحين القوال (المغني)– وكلهم إعجاب وخشية تجاه العالية. ونعلم أن اليوم يوم عيد. ففيه تخفه القيود، تنطلق الرغائب الحبيسة إتلافًا وإنفاقًا، ولهوًا ومسرة، وتحللا من الرهيبة التي

---

[١] نعرض أولًا المسرحية من وجهة فهمنا لها مع تحليلنا للشخصيات وموقفها في المسرحية، ونلحظ من كتبوا من نقادنا فيها قد فاتهم جميعًا معنى الموقف الحقيقي.

فرضتها قيود العالم وقوانين الحياة الرتيبة. والإمام في المسرحية رمز هذه القيود والقوانين، يظهر تحذر الدهماء أن يوغلوا في المسرات إلى حد انتهاك الحرمات.

ويتقبل الجمع أمره بشيء من الامتعاض. وفهم "زينة" تحجم عن الرقص حيث تدعى إليه أولًا، وتلين بعد ذلك على إلحاح الجمع، ولكن في تثاقل، لأن من تحبه- فدا- ذاهب للمغامرة التي أخذ نفسه بواجب القيام بها. ويدهش الناس أن "رجلًا يصعد".

وفي المرحلة الثانية- الفصل الثاني- يجابه "فدا" هذا الحشد، من قومه، بما يأخذه على أنماط سلوكهم المختلفة، وعلى رأسهم الإمام. وهو يصطدم بهم جميعًا من حيث الرأي والمسلك، ولكن على درجات متفاوتة. فهو مثار إعجاب تلميذه "هادي" على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه، وأقواله تثير قلقًا غامضًا في نفس القوال ولكنها لا تثير عزيمته.

وحسب "زينة" أنها تدوم على حبها له، وتحرص مع ذلك على تعويق عزيمته، لأنها تريده لها هي، فهي لا تحب في الواقع سوى نفسها، على أنها ليست من معدنه، وغايتها بعد ذلك أن تهب روحها له إعجابًا لا إقناعًا بمبدأ. وبما أنها وقفت منه موقف النقيض في الرأي فهي تتنكر لذات نفسها حين تريد أن تتحد معه، وهيهات أن تجد لها مكانًا في قلبه بعد تنافرها معه في المبدأ الذي كرس له حياته. أما موقفه من الإمام فوقف المتحرر المغامر أمام من يمثل القيود، قيود الجبروت والقهر سواء للقوانين أم للشريعة، والفلاحون صدى ضئيل للإمام، لأنه راعي خلق الدهماء، ومسيطر عليها.

ويحرص الإمام على أن يصب الناس في قالب واحد، قالب الخضوع والتقليد. وفي المسرحية أنه كان قد سبق "فدا" إلى الصعود للتذوق من نبات الخلد في قمة جبل العالمية– شخصان، رجع أحدهما كسيحًا والآخر أعمى. ذلك أنهما صعدًا طلبًا لمنفعتهما الخاصة، فضلًا عن القصد، ولكن إخفاقهما لن يثبط عزيمة "فدا"، لأن له شأنًا آخر.

ولا يجد الجميع أذنًا صاغية لدى "فدا" في نصحهم إياه بالعدول عن الصعود. فتهديد الإمام "كرجاوات زينة"، كلها تموت على عزيمته الصماء. وفجأة في آخر هذا الفصل– الذي يسميه المؤلف: المرحلة الثانية– نرى "فدا" ذا حس مرهف، وعاطفة حب قوي تجاه "هنا" وقد كانت هذه الفتاة في الجمع، من قبل، لا تجرؤ على الجهر بمعارضته في مغامرته، وهي– على النقيض من "زينة"– ترى أن المغامرة ليست عابثة، وأن "فدا" يقوم فيها بواجب التزم به إمام نفسه، ولكنها لا تستطيع مشاركته الصعود، وتأسي لفراقه، فقد اتفقت معه روحًا ومبدأ، وإن قصرت دونه في العزيمة. وهي بذلك قد حققت شطرًا من فكرته. فهي أقرب إليه من تلميذه: هادي. فإذا لم تكن قد استطاعت الصعود، فهي لم تستنكره، وحسبها أنها قد أرادته. ولهذا كانت أهلًا لحب "فدا" دون "زينة" التي تنكرت للمبدأ، ضنًا بحبيها وحرصًا على ذات نفسها.

ويترك "فدا" وحبيبته "هنا"، بعد وداع رقيق، ليصعد في جبل العالية مغامرًا، بعد أن يعدها أن يلقي إليها كل يوم بحجر، يعلم القوم منه أنه لا يزال حيًا.

وفي الفصل الثالث– المرحلة الثالثة– تنتظر "هنا" نتيجة المغامرة، و"إتاوة النصرة". وتتطلع أن تحيل شول البحر إلى براعم تنثرها في "حجر شجرة يبس عودها وقسا". وهذا العود اليابس القاسي ليس سوى "فدا" يساور "هنا" وعليه القلق. ولا يسقط الحجر يومًا، فتحتضر "هنا".

وفي الفصل الرابع يعود "فدا". لقد انسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود في الأعلى، على أثر تصاعد سحب الحقد من البشر إليه. وأعيا هو بالجهد، فساقته "هفة الحنين إلى الأرض". لقد أمعن في العلو، متمردًا على طبيعته، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة. إنه صعد دون جذور فأخفق، ولكنه لن يستسلم للإخفاق. فسيعود من جديد إلى الذرى، بعد أن فقد "هنا".

وتنبه "زينة" إلى أنه سيصعد مكبلًا بقيود الحنق. فيأبى الاستماع إليها. وتظل هي معجبة بصلابة عزمه. إن "زينة" وفهمت الآن غايته، لقد ثار على خور عزيمة الشعب، فجعل رسالته تربية الإرادة لدى الآخرين، وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبة على الأرض. وما الموت إلا أمر عارض، لا هوان فيه، ما لم يكن موتًا تحت نير الظلم أو الجشع. والحياة بدون صعود هي الموت. ومن ثم تدرك "زينة" وأن فدا كان يحبها حين قسا عليها وأنكرها.

فقد كانت قسوته عليها نوعًا من الحب، حب تقريبها إلى سمواته عن طريق إخلاصها لذات نفسها. وهو نفس المبدأ الذي ثار به على قومه. فهم جميعًا ليسوا أهلًا للحب، ما داموا عبيد شريعة الجبروت والقهر، ضعاف الإرادة، يقبلون الظلم باسم القدر والاستسلام للمصير، على حين هم

الخالقون لمصائرهم إن أرادوا. فهم إذن صانعو قيودهم. وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهم. ولا بد أن يكون ذو قدوة لهم، ولذلك بدأ مغامرة رحلته الخطرة، ليربي بهذا الدرس إزادتهم.

وفي الفصل الأخير- المرحلة الخامسة- نرى "فدا" وقد سقط ميتًا من أعلى الجبل. لقد أسرف على نفسه في القسوة- فانهزم. وحسبه أنه لم يخلد إلى الأرض- كغيره- فكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الحائرة، وإن أخطأ طريق القصد في مغامرته، إذا أعوزته "المحبة"، أي الرفق والإحسان، فضل في مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها، ولكنه بمغامرته الصماء- فتح السبيل للعزائم كي تشق الطريق الوعر من بعده وعلى أثره، وهو طريق تجاديد الإنسانية المتخاذلة المتهالكة على الأوحال. ويتطلع هادي أن ينتهج منهج "فدا" ليخطو في الطريق خطوة أخرى. وتتقد الحسرات في نفس "زينة" من أجل حبيبها "فدا" ويحم شعور القوم بلذع الطموح. فقد أصبح القوم ينظرون إلى الأعلى، وأصبحوا يحدقون في العالية دون خرف. وهذا هو النصر، وهو طريق الإفلات من الجبال والتحرر من أسطورة الزمن. كما يعبر عن ذلك تلميذه هادى ثم القوال (المغني).

وفي ضوء هذا التخليص والتحليل السريعين يتضح أن الموقف في المسرحية فيه لمحات صوفية في مظهرها فحسب، ولكن الموقف في جوهره اجتماعي وإنساني. فقيه معارضة أنماط مختلفة من الخلق بخلق البطل: "وفدا" وإنما يتجه خلق هذا البطل إلى "إيقاظ الشعب" والإحياء إليه بأن يفكر فيما هو أعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفه. فلتكن مغامرته بذرة لغراسن جديد. فأمام الإنسانية- في المسرحية- طريقان يهيبان بالميول

المختلفة: "طريق يعوي، ويدنس، وطريق يظهر ويبخس". وطريق الحياة في السفح وطريق تجشم الإرادة فوق ما تستطيع. وهما طريقا الإفراط والتفريط. وحيال القصور والإمعان في الإسفاف. لابد من رجفة، من عمل خلاق يبهر، عمل غني بأنواع الآلام، كي يجعل الأنظار تتجه إلى الأعلى. وهذا طريق التضحية. والطريقان السابقان يعبر عنهما القوال: (السماء تستهوي الخلق أبدا، وتارة تغويهم.. ألا من يسلب النفحة؟)[1].

وميوعة الإرادة في الشعب هي التي يثور علها "فدا" معارضًا إياها بالخلق الوعر الذي يؤمن به فكرة ومبدأ، حين يتوجه للأمام الممثل الخلق الدهماء.

"أنتم– وبلى عليكم– منبطحين هنا، يهدهد أردافكم نسيم يحبو (في انفجار) أين الإعصار؟" أو ويجيبه الإمام: "هذا السهل يكفينا". فيرد فدا: "يا له من شاهد على بلاهة السهولة!". والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو دعامة المسرحية، وهو معيار قيم الشخصيات فيها، وتتكرر صوره المختلفة على لسان شخصياتها كلها.

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة، وهي مغامرة هدفها تربية الشعب، وثمنها التضحية. فحين يقول هادي– تلميذ فدا–: "ولكن الموت يرصدني في شباك هذه المغامرة" نجيب أستاذه فدا: "حسبك أن تكون سلكت في الطريق، ثم يذكر فدا تلميذه بمشقة المغامرة وثمرتها قائلًا: "هادي! أن تهجر الخيمة بعد أن غلغلت الصحراء في فؤادك

---

[1] المرحلة الأولى (الفصل الأول) ص ٣٦.

ذلك عود من مطرح "سحيق" و "هادي" يقتصر على التفكير في المغامرة، ولكن عزيمته قاصرة عن التضحية بتحقيقها، وهو يشكو لأستاذه فدا قائلًا: ".. أراني، كما كنت، أخشع لحركات الناس، أرضى بها جارية على نسق هو، يومًا بعد يوم.. خبرني، أستاذي! لماذا تألبت القشور من جديد؟ فيجيب فدا: "أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم...".

والنغمة الصوفية[1]– في المسرحية– ليست سوى صور شائهه مضللة في فهم هذه المغامرة الاجتماعية النزعة، ذلك أن "فدا" في تمرده يثور على القضاء كما يفهمه الدهماء والدجالون في رأيه، ويخاطب الإمام هكذا في شأن القضاء: "ذلك الحبل المحبوك.. انسل من لحى مشعوذين (يتفرس في الإمام) سدت ألاعيبهم معارج الصدق. (إلى اللفيف) ركنتم إلى الحبل. تشدونه إلى رقابكم بأظفار رباها صبر أقزام". وفي هذا القول تبين مدى ثورة "فدا" الغيبية في وجه الإمام ولفيفه: ويري "فدا" أن الآلهة "لا يسبغون النعم إلا على من يهجر إليهم فيطاولهم". وينكر "فدا" و"الإرادة المسفة" لدى الدهماء والطعام من سواد الشعب. وعنده أن الشريعة فد فقدت أثرها بتشويهها، فها هو ذا يتهم الإمام بأنه "سجان شريعة قد تقلص ظلها". وحين يرميه الإمام بأنه ملحد ويسأله إلى من تجرى ركعاتنا ورفعات أيدينا وزمزمات الشفاه. يرد عليه فدا: "إلى العالمية، حيث الله غير موجود"، على أنه مع ذلك لا ينكر الله، فقد يكون في كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة، ولكن نغمته في التمرد على القضاء غير صوفية، بل ذات مغزى اجتماعي أولًا، وهو ثائر على شريعة الجبروت والقهر الجماعي الذي يطغى على

[1] وهذه الصوفية هي جوهر الموقف في نظر من تكلموا في المسرحية من قبل.

صنوف الطموح ويحمل على الإذعان، ويسجن العزائم "في حضيض الجبن.

وفي خيال "فدا" وأن أسطورة عشب الخلد قذ أذلت الجباة، فخنعت، وأمحى وجودها الإنساني في لحظات "يتنازعها تجميع الأفراح وتفه الأحزان". ولا دواء سوى القضاء على هذه الأسطورة، وفضح سرها، كيلا تتحكم في النفوس، أو يتحكم بها المستبدون. فيها هو ذا يخاطب جبل العالية: "... هنا لك في العلياء عرفت كيف تلفقين الممتنع، فظللت تلوحين به، من وراء صباب، حتى شل عبيدك، ها هنا مطروحين تحت جاه لا يرحم.. أنا في قدرتي اليوم أن أجرد الممتنع من صلفه في ساحة الواقع".

وواضح أن العالية رمز، وأن سر الخلود فيها رمز كذلك، وأوضح من ذلك أن "فدا" يضيق بأثرهما الأسطوري في نفوس الشعب، كما يفهم لفيفه أو قومه من أمرهما. وقد صمم "فدا" على أن يقضي على هذا الفهم المشئوم الذي صب الشعب في قوالب "الأحكام والسنن" والسائدة. أما هو فينشد ثورة العزائم التي تحقق الوجود الإنساني العزيز المتطاول في غير جبروت ولا سفه فحياة العدم هي التي يرزح اللفيف تحت عبثها باسم أسطورة، فيصبح هو نفسه أسطورة، رهن قيود وهمية يستطيبها، وفي مكنته أن يتحرر منها.

ووسيلته إلى رسم مسلكه الثائر أو المتمرد، ليست الرزانة، ولا التزام الحد الوسط، بل الفورة التي تدفع إلى وثبة جبارة: "الحياة فياضة... هل اسمر خيطها في لوح الأحكام والسنن؟ هذا هو الجبن.. هل ألقى بها إلى حرج التنفس أو إلى رزانة العقل يتصرفان بعنفوانها؟ يا للخيانة! الحرج هرب من

العقبة. الرزانة تأباها... لتتحرر شهامة الرجل!... أنا أتحكم في شحنة الحياة أصرفها إلى غاية". ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا "ظليلة"، كما يحرص كل الحرص على ألا يحدد تلك الغاية التي يتحدث "فدا" عنها.

وموقف البطل "فدا" في المسرحية– تجاه أنماط السلوك الأخرى– يذكرنا في وضوح بموقف براند في مسرحية "براند"[1] لإبسن حين يحدث إجبار "عن موت الشريعة في معناها الذي يستغله ضعاف العزيمة والمشعوذون" وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة. وحديثه في ذلك ذو نعمة دينية، يذكر فيها الكنيسة ونظام الدين، فيتوهم "إجنار" أنه داعية إصلاح ديني، أو أنه صوفي مسيحي، فيرد براند على إجنار قائلًا: "كلا، لست خطيب الترهات، ولا أتحدث بوصفي واعظًا كنسيًا، لا أكاد. أعرف ما إذا كنت مسيحيًا، ولكني أعرف أني رجل، وأعلم أني أرى العين المثلبة التي تأكل نخاع البلد...".

وبعد ذلك بقليل– من نفس الفصل الأول من مسرحية "براند" لإبسن يقول براند أيضًا: "... إنما أدافع عن حق ما هو خالد، وليست العقيدة ولا

---

[1] **Brand** مسرحية ألفها (ابسن) عام ١٨٦٦، في خمسة فصول، وفيها (براندا) قسيس شريعة يحرص المؤلف على عدم تحديدها. يدخل في صراع مع اللفيف الذي يعيش فيه من الناس. وهو متطرف له أطماع غير محددة، يجيب فيها نداء باطنه، لا يقبل الحلول الوسط، غضب على أمه لأنها آثمة ببخلها، ولم يرض منها إلا أن تتصد بكل ما لها كي تلقى الله طاهرة من المادة، ثم يضحي بابنه في سبيل واجبه، ثم يضحي بامرأته كذلك. ويبني كنيسة يعلن فيها شريعته: التضحية. وينقاد له الشعب أولًا، ثم ينصرف عنه، ويذهب هو إلى كنيسة "الأعلى" ويبدو له في الأعلى شبح يستهويه بالرجوع عن شعاره، فيأبى، ويموت تحت ركام الثلج في "الأعلى" وهو يسمع أصواتًا تهيب به أن الله إحسان ومحبة.

الكنيسة ما أريد أن أدعم بعملي... ولكن من كل أشلاء النفوس ومزق الفكر الملتوية، وبقايا هذه الرعوس والأيدي، سينبجس كل لا يتجزأ حيث يمكن أن يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم، وحفيده آدم، شابًا قويًا". ثم يضيق "براند" بأنه مرتبط بهؤلاء الشدودين إلى الأرض، غريب بينهم، كأنه شمشون في منزل الفاخرة "دليلة". وكذلك يذكر براند في نفس الفصل أنه مسافر ليشهد جنازة، فيسأله "إجنار" عن هذه الجنازة، فيقول: "جنازة احتضار إله المسيحية الذي تدعى أنه إلهك". ومن خلال أفراح العرس التي دامت ثلاثة أيام، يصيح براند في وجه الشعب الذي أسلم نفسه لمملذات الأرض: واها...! أعرفكم حق المعرفة، يا أصحاب النفوس المائعة، ويا ذوي الخطوات الثقيلة.. صلواتكم جميعًا ليس لها من القوة المجنحة، ولا من صرخات القلق، ما يكفي لأن تصل إلى السماء.. وليس فيها من أصداء النفحة المفروضة أكثر من تمنى لقمة العيش...".

فالذي يعوز الشعب- في نظر براند- هو الإرادة، وهي سبيل إرواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح، كما يقول برانك في الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لإبسن: "ينسي الناس أن بالإرادة- وحدها- يجب أن يرتوي العطش، عطف الانتصاف للشريعة". ومن أجل ذلك يهيب بالشعب هكذا في الفصل الثاني: "لهم إلى إذن أيتها الأجسام الثقيلة، في الوديان المغلقة- هنا رأسًا إلى رأس، ونفسًا إلى نفس، لنحاول معًا القيام بالجهد الذي يطهرنا. ليس من حد وسط. فالتكيت الأوهام، ولتحمى الإرادة وهي الأسد الفتي، وليعمل من يشاء السيوف أو الفؤوس، كل يستطيع أن يظهر مهمته على سواه...":

ونفس الخواطر السابقة هي محور الموقف في مسرحية بشر فارس كما أراد أن يكون. وتتراءى أصداء هذه الخواطر مباشرة في حديث "فدا" حين يوجه إليه. الإمام هذا السؤال: "هل تغلب سلطان الشرائع؟". ثم يتهمه بأن الشرائع؟ ".. صخور وست أنت تحتقرها، وترفع رعونتك هباء حتى تستبد بنا وبالكون"، فيكون مما مجيب به فدا: ".. الكون مبذول لنا، ليست أنفاسنا رعية له هينة. أما زواقة المشحون بتزاويق العبث فلا يطمئن تحته تثاقل الجسد".

وكأن الشعب لم يفهم قصد "فدا"، وكان بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة "فدا" وعن مستوى الدهماء، فيجعل امرأة تقول لأخرى تعقيبًا على كلام فدا السابق: "أتحسين أن جسمك ثقيل؟". ويضحك بذلك اللفيف. فلا يبالي "فدا" بضحكهم، قائلًا: "لنجعلن الياقوت واللؤلؤ نهبة سهلة (الياقوت واللؤلؤ رمز غلاف زائف وزخرف خادع لمكنون الحقيقة في لغة بشر (فارس).. لن تنفد، لأن ضمائرهم قلما يتحرك فهمها (مهلة) إن الأغلال التي أحكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصرًا سرعان ما يطيش فينكسر ومعه ينكسر العطش الخفي" ونلحظ أن نفس تثاقل الأجسام وإرواء العطش الخفي، من الصور التي أوردها. إبسن في مسرحية "براند".

وكما يتركز الموقف حول رمز العالية في مسرحية بشر فارس، يتركز الموقف كذلك في مسرحية "براند" حول رمز المغامرة بالصعود إلى كنيسة "الأعلى" كنيسة الثلج، في قمة الجبل. وهي المغامرة التي يقوم ها براند. فيلقي حتفه.

فعلى الرغم من أن براند– في مسرحية إبسن– قسيس، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها إبسن، تظل أفكاره مدينة علمانية، اجتماعية جوهرها ومغزى موقفه فيها نفس المغزى في موقف مسرحية بشر فارس. فحين ينبهر القول بالعالية ويقف منها موقف الخاشع القلق، يعقب على قوله "هادي" ذو الإرادة القاصرة قائلًا: "قرنها رمح ركزه رب جبار. أي ثأر طلب يا ترى؟ ولكن "فدا" يحب المغامرة، ويثأر من العالية شغفًا بالمشقة، وحبًا في تزكية الإرادة: "لا. لا... ها هي ذي... ها دموع تصبيت (مهلة. في همس) يا لحزن هذا الرب، شق عليه عجز الخلق عن إدراكه. أما من أحد يرحل فيمسح الرمح بنقاوة قلبه فينجلي العار؟ والعار هنا عار خور العزيمة في الشعب، وهذا الخور يتطلب رجلًا فردًا في خلقه، ليكون القدوة. ويتضح هذا الهدف المدني أكثر من ذلك على قول "فدا" ولحبيبته "هنا"، وسط خواطر الحب والجمال، محدثًا إياها عن المغامرة بالصعود إلى عشب الخلد "أتخشين أن تشغلني الأبدية عنك؟ هويني عليك. لا أهواها، لا أطأطئ لها. إنما أريد أن أروضها". وليست هدايته إلى ترويض المصاعب وطلب المشاق سبيلا لغاية خاصة به، ولكن الذي يهمه منها هو الجانب الاجتماعي، جانب الغضب للحق المضيع من حوله بسبب وهن نفوس اللفيف المحيط به: "يا الله!! لا تغاري من الأبد، سر مطلعه لن يزحم شمس طلعتك حولي. إنما أنت التي ترشدينه إلى بابي، حيث تقذفين في همتي شعاعًا غضًا جذبته من براءتك، فيوقد في رجولتي غضبًا للحق".

وعلى نحو ما رأينا من معنى الموقف العام في مسرحية بشر فارس تستطيع أن نفهم سر رموز المسرحية كلها. وعبثًا نبحث عن جذور اجتماعية

معينة تبرر الموقف، أو حدث إنساني محدد في المسرحية. فالمسرحية صراع أفكار في مجال التجريد، وفي ميدان المطلق. ويفترض المؤلف سلفًا أن الموقف مبرر من نفس القارئ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخواطر بعضها ببعض. فالموقف ظليل في المسرحية، حيث تجد الخطوات الشعرية الموحية منطلقًا يقصد فيه المؤلف إلى التعميم والتهوم. وليس لدينا في المسرحية ماض من الواقع نفسر به موقف وغدا، وتلميذه، ولا حب "زينة" المستأثر القلق، ولا هيام "هنا" والرقيق الهفاف، ولا تحول "فدا" من عزوف عن زينة إلى وله لا يرويه شيء أمام "هنا". وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطًا ينسجها المؤلف في عالم المنطق المجرد. فنطق "فدا" ذو مستوي خاص به، يصطدم مع منطق الشخصيات الأخرى المشتركة معه في بيئته. ومن خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش في رؤوس مجتمع "فدا" على اختلاف مستوياته. ويظهر نوع من التطور في الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكري التجريدي، ويظل هذا التطور منطقيًا أكثر منه نفسيًا، يحرك الفكر أكثر مما يثير الشعور.

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معالم الشخصيات الممثلة للفيف من شعب "فدا" فيذكرها بوظائف، أو يوردها نكرات مسرحية: فالشعب طائفتان من رجال ونساء ومنهم الأعمى والكسيح، ثم القيثاري والقول (المغني). وفيما عدا وهادي" "زينة" "هنا" لا يذكر أسماء أخرى بجانب "فدا" البطل، وحتى الإمام ممثل الشريعة التي "تقلص وجهه" يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه، وللإمام خلقه الرجعي في وجه الشعب. وهو يمثل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك "فدا".

والدهماء تتطلع إلى الأعلى– الرموز إلهيا بالعالية– في خشوع وتوجس. تود في طموحها لو يفض مستودع سر العالية، ولكنها تحل محلها الإكبار والإجلال، ويظل هم الدهماء في السفح، ولا ترى في تطلعها إلا الجانب الحيواني. فالأعلى ليس سوى مستودع لذة. وتتعجب الدهماء حين تستمع إلى أن "فدا" سيغامر باكتناه السر. فيصبح أحدهم ذاهلًا: "رجل يصعد!" وقد رأينا من قبل كيف ينظر "فدا" إلى داء هذا الشعب في إسفافه وميوعة إرادته وانجذابه إلى الأدنى: ويتميز القوال دون الدهماء بأنه يشعر بقلق غامض يعاني من أجله. وعنده أن انتهاب الملذات بمثابة مخدر للعزائم، يتلهى به الأرقاء، أرقاء المادة، فإزاء انتفاضة الفلاحين نشدانًا لإشباع نهمهم المادي، يترجم إحساسهم القوال بأن هذه "انتفاضة المكبل، يوم ولا يوم سواه.. نحن العبيد. هلموا إلى الفرح نحك بزبده ختم العذاب في أعناقنا. هذا عيدكم يا عرائس، زفها استهزاء الموت. وهم عبيد الأرض. يفدونها بدمهم نظير مضغة يشره بها نهمهم. ولهم من الحقل الجهد والعدم كي يحيا الوادي، يلفهم بحصنه كأنه كفن" ووثائقهم المشدود إلى الأرض قد أحالهم إلى أسطورة. وشعور الفلاحين هذا البؤس ضعيف، سوغته لهم العادة. ولكنهم يستطيعون أن يفكوا قيدهم.. وهذا مغزى نشيد القوال الذي يصور– تصويرًا.. ظليلًا نوع الخلق الذي يضيق به "فدا" وسيثور عليه.. ينشد القوال في أواخر الفصل الأول الذي يسميه المؤلف المرحلة الأولى:

وغـــــدير رمـــــي بـــــدمي   عنـــد حفـــل مـــن الفـــتن

نزهـــة الأرض مـــن ســـقمي   أنا أســـــطورة الـــــزمن

عنـــد حقـــل مـــن الفـــتن	رفـــــه خفـــــة الـــــنعم
عـــز نشـــوان مـــن منحـــي	هـــو يجنيـــا ولي عـــدمي
نزهـــة الأرض مـــن ســـقمي	مـــن غرامـــي بمـــتهن
أملـــى مضـــغة الـــنهم	لفـــني الخصـــب في كفـــي
أنا أســـطورة الـــزمن	تاج وهـــم مـــن الهمـــم
ضـــيف روض بـــلا فـــنن	غـــرد في دجـــى الصـــمم

أنا أسطورة الزمن...

و"زينة" الراقصة في الفصل الأول- بمثابة الرمز لهذا الحرص المادي: ورقصتها بمثابة لذع في الشعور في نظر القوال ذي الضمير القلق، حين يطلب منها أن ترقص، قائلًا: "... وهذا الصعيد شراب الدماء، دعي جلبنة البدن تقرعه. وعلى وجهه الحقل تصوري فاقذفي زفراتنا". ولا يضيق الإمام موقف زينة وهي ترقص، لأنها هدهدة للعزائم كي تظل في مواطئ اللذائذ، وفي سفح الوجود. وعنده أن هذه البهجة لا خطر فيها متى لزمنا القصد، فهي بمثابة الدرع ضد تكتل القوى في وجه الإمام الرجعي المستبد.

وعلى الرغم من ذلك تسري في حنايا نفوس الفلاحين، نزعة مبسرة نحو الخلاص، فيصبح أحدهم على ذكر السفح: "أمنه غذائي أم أنا الذي يغديه؟". ويظهر القلق لدى القوال، بخاصة، في عبارته وفي نشيده السابق، وهذا نوع من التجاوب مع ثورة "فدا" المزمعة لتخليص الفلاحين من ميوعة إرادتهم. فهم بحاجة إلى رجل، وإلى مغامرة. ولن تجدي النصائح بل لابد من قدوة.

والكسيح والأعمى بمثابة تجسم لجانبين من جوانب النقص الخلقي لدى الشعب: فهما مستأثران تعوزهما "يقظة الباطن" على حد تعبير "فدا". والأول منهما رمز لشلل الإرادة، والثاني رمزًا للمغامرة عن الآخرين. وهذا ما يعبر عنه الإمام حين يريد أن يثبط همة "فدا" كي يقعده عن المغامرة:".. تأمل فيهما: (يومئ إلى الكسيح) هذا نصيبه قدمان عصفت بهما رعدة الجذع.. (مهلة. يومئ إلى الأعمى) أما هذا فأصبح نظره لا يدور إلا في انحلاله الباطن". وفكرة الكسيح والأعمى، وأن كليهما يتمم صاحبه، كما يحكي عنهما بشر فارس، مشهورة في الإنجيل، ولكن بشر فارس يستغلهما رمز لمًا في المعنى السابق.

على أن بين هذين وبين "فدا" شبها يضيق به الإمام كذلك. فبدؤهما يتمثل في الخلق الذاتي يقوم في وجه الجبروت واضطهاد الفرد. ذلك أن "وفدا" ينشد الخلاص في قدرة فدائي مغامر. وهي سيدة مسلك الذات المتحررة في وجه الجماعة الطاغية بنظمها، على حين يحرص الإمام على مبدأ طمس الوعي الفردي، كي يساق الشعب سوق القطيع.. وهم يحرصون مثل "فدا" على التفرد، ولكن تفردهما أثرة، في حين هدف "فدا" اجتماعي على نحو ما أشرنا في شرح معنى الموقف العام للمسرحية، وكما سيتضح من حديثنا في بقية الشخصيات وتطور موقفها. وهذه الوشائج المختلفة بين الأعمى والكسيح من جهة، وبين الإمام "فدا" من جهة ثانية، هي التي تجعل لهاتين الشخصيتين وظيفة فنية في الصراع الفكري التجريدي للمسرحية.

وإنما كان القوال أشد القوم حساسية في ترجمته للقلق الخبيء في نفوس الفلاحين. وموقفهم، لأنه أخ القيثاري. وللقيثاري وظيفة نفسية في إثارة

الخواطر. فالأنغام سبيل السمو بالإرادة وإثارة المشاعر نحو المجهول وشحذه الهمة في طريق المغامرة، فزينة ترى أنه "لا يرد الرمق إلا القيثار" وغدًا في الأعلى لم يتفرج أمامه المضيق إلا بأصداء القيثار. وستين تبددت النغمات خارت عزيمة "فدا" وانطلقت أخرة الحقد. وأنغام القيثار تثير الهمة، لأنها تحرك مشاعر الحسرات، فتدفع للخلاص. يقول هادي: "وهذا الضارب بالقيثار سقام الوحشة في تناغيمه، لكن جولانه في أتون الدنيا يلفح ألحانه، فيجددها محاثة عن الحسرة". وهذه الحسرة تنقلب إلى ولولة لدى الضعفاء، ولكن تتسامى بها الهمم التي تستنطق العبرة، فتتطلع إلى دوار المخاطرة. يقول فلاح مشيرًا إلى القيثاري في الفصل الخامس (المرحلة الخامسة): هذا نكرهه... يبكي بغير دموع". ومجيب هادي: "لأنه من صمت المحنة يستنطق العبرة، ولكي يترك الولولة" وتعقب زينة: "لا ريب أنكم أعداء الدوار". وفيما يخص القيثاري والقيثار، نحن في مجال الرمز العام، وفي مجال صوفي كذلك إذ يرى الصوفية السماع أساسًا لسمو الروح كما يراه الرمزيون أقوى دعامة للإلهام، ولكن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية أيضًا، لارتباطه بمغامرة "فدا"، وبمشاعر الجماعة.

وشخصية "وزينة"– ثم شخصية "هنا"، أشد ارتباطًا بالموقف وبالخواطر النفسية والآراء الفلسفية لدى "فدا". وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح لفدا أن يفضي إلينا بآرائه، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف في المسرحية، ثم لفهم شخصية فدا نفسه. ولذا نتحدث عن الشخصيات الثلاث معًا في ارتباطها بعضها ببعض.

منذ بدأت المسرحية يبدو "فدا" إرادة خالصة، وعزمًا مشبوبًا. وحول

هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائصه. وهذا سبب إعجابنا به، وسبب إخفاقه في النهاية كذلك.

وليست العزيمة أو الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى "فدا"، بل هو مبدؤه الذي كرس له وجوده. وهو لا يعده مبدأ ذاتيًا فحسب، ولكن بمثابة شعار اجتماعي يتحقق به وجوده ووجود مجتمعه معًا. فهو المبدأ الحيوي الذي يجب أن يبرأ به شعب مني بشلل الإرادة. ولن يتحقق هذا المبدأ مجرد التسليم به أو الإيمان به، بل لابد من القيام به عملًا، ولهذا ينتهي إلى وجوب التضحية بالنفس، ولكن النفس ليست أهلًا للتضحية. ولا تجدي تضحيتها، إلا حين يكون وجودها ثرى الجوانب، بحيث تكون في تضحيتها قدوة. فبدون حمية، لا رسالة للإنسان، ولن يعرف أمرؤ ماذا يكون القضاء، ولكن قد كتب بحروف من نار أن على المرء أن يحتفظ في المحنة بصلابة عزمه حتى النهاية. ولا نجاة بالمساومة، ولن يغني شيئًا عرق القلق... إذا لم تستطع فلا عليك، ولكن لا عذر إذا لم ترد. وباسم هذه الأفكار يقف "فدا" موقف العداء من روح الفلاحين الممثلين لدهاء الشعب في المسرحية، كما سبق أن ذكرنا. وأشد ما يضيق به "فدا" هو الحلول الوسط فلا شيء دون التضحية بالدم. ومن وقف بإرادته دون ذلك لم محقق ذاته، فليس أهلًا للحب، لأنه ليس حيًا، ذلك أن حياته موت، وهذا سبب سخط "فدا" على "زينة". فهي فوق الدهماء لتعلقها من سمت إرادته، ولكن مسئوليتها أكبر، لأنها لم ترد هذا السمو بعد أن شعرت بالقلق من أجله. ولذلك نرى "فدا" أصم على ندائها له تقول زينة في المرحلة الأولى (= الفصل الأول): "حبه لي.. هل استطعت أن أثره؟ هل تهز النسمة معبدًا من

الرخام؟ تنوح، تموت عند عتبته.." وفي زينة شطر شعبي برضوخها إلى اللهو، ورقصها ترضيه لمسرة اللفيف، وشطر آخر تتجاوز به أحاسيس الدهماء، وتتفرد دونهم بالتعلق بفدا في مغامرته. وكيف لفدا– ومبدؤه ما ذكرنا– أن يرضي منها بالموقف الوسط؟ علمها أن تكون هي هي أولًا، أي تحقق ذاتها بجهدها، فلا توزع مشاعرها أو تجزيء جهودها حتى تعتنق مشاعرها مع من تتعلق به. ولكي تكون هي نفسها عليها أن تعتنق مبدأ التضحية، وتسلك طريق المحنة ماضية في الشوط حتى النهاية. فها هوذا "فدا" ينصحها: "هبي نفسك لنفسك، هي لك أولًا... لا تعظم الهمة ولا تنجح إلا إذا وافقت معدن الذي يتقبلها... هذا ضارب القيثار يفد علينا وقد تتسم الأحاديث من أفق إلى أفق فيقول: هنالك إله لم يرض إلا بلحم ابنه دمًا وقربانًا... الشمس تحترق لتنثر الشعاع". وعلى حسب هذا المبدأ نفهم هذا الحوار بينه وبينها:

"فدا: عجيب أن تهبى نفسك لي أهون من أن تهيبها لنفسك.

زينة: لا أجدني إلا ساعة أهيم في طلبك، أتعقب طفراتك وهدأتك.

فدا: ظل يلزمني، ما نفعه؟ هل أجر ميتة؟

زينة: إن الهوس الدائر في سمائك كفيل بأن يبعثها.

فدا: الحياة لا تأتي من الخارج.

ومبدأ "هبي نفسك لنفسك أولًا، يذكرنا بمبدأ "براند" السابق في مسرحية إبسن، وهو مبدأ يتكرر في تلك المسرحية، وتغير إبسن عنه أوضح: "كن أنت نفسك أولًا.

وزينة رمز الإنسانية المترجحة تشعر في غموض بطريق الخير، ولكنها تتردد في سلوكه، يعوزها مهماز العزيمة والتضحية. وهن لذلك ليست أهلًا للحب. ويمكن أن يقال إن الحب الذي يعوزها هو حب القسوة عليها كي تفيق. وهي قسوة تتفق ومبدأ "فدا" في اعتنق التضحية، وفي العزيمة المجردة. ونوع قسوة الحب هو الذي منحه الله ابنه على حب العقيدة المسيحية فقد أحبه، ولم يرض بسوى دمه قربانًا. وهنا أيضًا نعود إلى "براند" إبسن: تقول "أنيس"– زوجة براند وحبيبته في الفصل الثالث من تلك المسرحية: "ولكن سيهجرك كثير من النفوس إذ تتطلب: الكل أو لا شيء" ويجيب براند: ما يدعوه العالم حبًا لا أريده ولا أعرفه. إنما أعرف حق المعرفة حبًا كحب الله. وهو حب ليس مائعًا ولا وديعًا، بلي قاسيًا حتى أهوال الاحتضار، يريد الله أن تكون لمسات الدلال لطمات. ففي الزيتون، بماذا أجاب الله ابنه المرتا ع يتوسل إليه قائلًا: أزح عنى هذه الكأس من العذاب؟ هل أزاح عنه الكأس المرة؟ كلا: فكان عليه أن يشربها حتى النهاية". وما أشبه إجابة "زينة" سنين طلبت من "فدا" وأن يرفعها إلى سماواته– فيما سبق أن ذكرنا لها من نص– بإجابة أنيس لبراند– حين قالت في مسرحية إبسن: "نعم، ليكن الأمر كما تقول. آه! ارفعني إلى حيث تصعد، قدني إلى سماواتك في الأعلى، لدي قوة الحميا، ولكن دون بسالة، أحيانًا يعروني خوف، وأشعر بالدوار، وتثقل بي قدماي شكو الأرض". وبعقب "براند" على قولها بأن مبدأه في التضحية عام للإنسانية جميعًا: "أي أنيس!! هذا أمر لجميع الناس، لا حل وسط، أبدًا..... فالحلول الوسط جبن. يدين الإنسان عمله إذا وقف. به دون النهاية، وفي نطاق الشكل. حكمة "يجب أن تلحظ لا في مجرد القول، ولكن

في سلوك الحياة". وهذه القسوة عند براند هي ما يفهم من معنى الحب، أو هي نوع الحب المفضل عنده حتى تستقيم الإنسانية- شأنه شأن "فدا" وتمامًا في مسرحيتنا- وهو لذلك يسخر من الحب في معناه الدارج، الذي تتعلل به ميوعة الإرادة. يقول براند معقبًا على ما قاله الطبيب الذي نصحه بالاعتدال؟ في مسلكه وبالتخلي عن قسوته: "الطريق ضيق وعر؟ يهجرونه تعللًا بالحب. ويتبعون المهيع الذلول الآثم، معتمدين كذلك على الحب، ومن ينشد غايته، دون جهد، يأمل في النصر عن طريق الحب، ومن هو على يقين بأنه في ضلال، يتلمس له ملاذًا في الحب..". وتتكرر هذه الخواطر مرارًا في مجرى مسرحية إبسن، كما ترد مرارًا كذلك في مسرحية بشر فارس. ولنكتف بذكر بعض شواهد عليها من المسرحية العربية: يقول فدا لزينة: "ميزان الحق لا يعتدل إلا بعد خوض في هول المحن.." وكذلك يقول: "أحب فيك ما أحبه لك.. أين القربان حتى يطيب جو املك برائحة الثقة، فيعيني على صون إرادتي من كل خبث؟، وكذلك يكرر فدا "اسمي يمزق.. لم لا يكون للفورة أيضًا حق في طلب القربان؟"

ومن ثم نوفق بين ضيق "فدا" بالحب- حين يكون مبهجة ومدعاة ميوعة، ولا يتطلب تضحية- وبين ولوعه به حين يكون تضحية، كحبه لهنا. وعلى الرغم من النفور الظافر بين "فدا" و"زينة" تبدو شخصيتها فرصة لإبراز جوهر مبدأ "فدا" وأثر هذا المبدأ. ذلك لأنها رمز الإنسانية المبلبلة الخاطر التي ضحى "فدا" من أجلها. و"زينة" من أجل ذلك أبرز من شخصية "هنا"، إذ أن "هنا" تذوب في شخصية البطل، لأنها بمثابة تجاوب تام معه. فهي مؤمنة كل الإيمان بفكره الجسور، مهيأة سلفًا لقبول تضحيته

من أجل النصر. وما أشبهها بشخصية "أنيس" بعد زواجها من براند في مسرحية "براند" لإبسن. فكل من "فدا" أو "هنا" بمثابة نشاز في جوقة الجماعة، كما تقول "هنا" بعد صعود حبيبها "فدا" وفي أوائل المرحلة الثالثة (الفصل الثالث) من المسرحية: "نحن كالنقرتين على صدر دف كلتاهما الآن في سبيلها، سوف تشتبكان يوم بدوي طبل النصر، وقد نشز على الأوزان الدارجة. حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة". وهذه الغبطة المألوفة لما نحن وقتها. فقد ذابت "هنا" في سبيلها روحًا رقيقة صافية، ولكنها نفذت إلى صميم دعوة فدا، ولم تقو– روحًا– على تحملها، ففاضت نفسها، وكأنها تتويج لما في التوراة من أن رأى الله جهرة مات.

و"هنا"– بصفاتها– أهل للحب، الحب العطوف، حب الحنو. فهي صورة للإنسانية في مستقبلها. وكذلك كانت "أنيس" بالنسبة لبراند مع تفصيل يطول إيراده هنا. ومن خلال الشخصيتين: "زينة" ثم "هنا" تتجسد فكرة "فدا" في التضحية. فهو معتز بذاته إلى حد الكبرياء، حتى إنه يقارن نفسه بعيسى الرسول، ولكن في سبيل أي مبدأ يحرص "فدا" على التضحية؟ لا يحدد مؤلفنا هذا المبدأ. فالتضحية غاية في ذاتها درس للشعب أن يتسامح بإرادته فيثور على القيود التي يمثلها الإمام. وغاية ما نفهمه أنه يضحي من أجل غيره، لا لنفع خاص به. فالانطواء والأثرة عمى وتخبط، كما يقول "فدا": "أي والله! لا أجد مروءتي إلا حين أجد همتي قادرة على حياة غيري حق قدرها. من أي وجه أقدرها إذا امتنعت علي؟ (الأعمى يقبل ويدور حول "فدا" حاملًا الكسيح. زينة بين إعجاب وفزع) لابد لي من حياة غيري (مضطربًا) لأن حياتي لا تخضع لي".

وطبيعي أن يثير "فدا" بمبدئه جميع القوم من حوله، وإن نال إعجاب بعضهم. ولهذا يرمي بالقسوة النفوس التي "تخلت عن جوهرها" في نظره. وتنذره "زينة" قائلة في الفصل الثاني (= المرحلة الثانية): "ويلي منك! الظلم جالس في صدرك أنت. لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك! أراك ترفق بدا جبلتها من ثلج، فتمسح بها قلبًا أنت خلعته وصلبته..." ثم تتنبأ له أن "ستكون أنت القربان". ثم تقول له في الفصل الرابع (المرحلة الرابعة) "ضللت الطريق، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة...". ثم في نفس الفصل تتجاهله بعد صعوده ثانيًا: "... إن الدوار الذي ترعاه في نفسك أبلغ هولًا وأبعد استهواء... أتراك جربت الحب؟ هل تدري؟ تطالب الحب ما يفزع منه الحب نفسه.. تبتغي الملء الطافح..".

وهل لنا أن نذكر القارئ بأن "براند" اتهم كذلك بالقسوة في مسرحية إبسن السابقة الذكر والتي نقارن بين الموقف فيها وفي هذه المسرحية؟ اتهمه بها الفلاح حين نصحه "براند" أن يعبر المهالك لإنقاذ ابنته، فدعاه أن يخاطر بحياته في سبيلها (في الفصل الأول المنظر الأول) فقال له الفلاح إنه يرهب الموت، لأن خلفه أمه وأهله ينتظرونه، فأجاب "براند" بأن عيسى كانت له أم، وقد ضحى فتردد الفلاح برغم قوله براند. وهنا يقول له براند: "عد! فحياتك طريق الهلك! أنت تجهل الله، والله يجهلك) ويصيح الفلاح على الأثر: "كم أنت قاس!". وبعد ذلك تتهم براند بالقسوة أمه كذلك حين يطلب منها التبرع بكل مالها، لتموت عريانة من أدناس المال طلبًا للنجاة، ويأبى أن يراها براند في احتضارها إلا بعد النزول على رأيه، فتقول له: "إن الله ليس في قسوة ولدي.." ويلفته، الطبيب- الذي زار ابنه المريض- إلى

الخطر الذي يتعرض له الابن، وأن عليه أن يهاجر من المكان إلى مكان يستطيع أن يتحمل الطفل المريض جوه، ولكنه يأبى لأنه يقيم في هذا المكان تأدية لواجبه. وهنا يقول الطبيب: "دون في كتابك الثرى بالمعاني جرعة مألوفة من الإرادة الإنسانية، فإن حساب الإحسان، أيها القسيس، صفحته بيضاء لا رسم فيها في كتابك".

ولا سبيل لنا إلى استقصاء الشواهد التي يلتقي فيها "براند" مع "فدا" في هذه القسوة في الموقف، وهي القسوة التي يعدها كل من "فدا" و"براند، نوعًا من الحب في سبيل المبدأ، وكلاهما يحب في سبيل التضحية وكلمة "الدوار" تتكرر كذلك لدى الشخصين.

وقد أشرنا من قبل إلى عناية "فدا" بالنصر، على أن التضحية عنده مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة في طباع القوم. ومن ثم كان إخفاق "فدا" نوعًا من النصر. وكان الربح في خذلانه لنفسه. يقول هادي متوجهًا إلى القوم، ومتحدثًا عن مغامرة أستاذه التي رجع منها بالإخفاق بعد أن وجد "هنا" وقد ماتت في المرحلة الخامسة (الفصل الخامس): "يا لرقائق السمر! الحمد لله، أزعجت ظلالًا طالما أغفيتهم عند هدأتها البلهاء... أقليل هذا؟ ثم يقول بعد ذلك: "مضى إلى العلياء يستطلع، هل وجد؟ ليس المهم أن يجد".

ونتساءل الآن لماذا أخفق "فدا"؟ بل لماذا غامر؟ وهل بين نوعي الإخفاق في المسرحيتين صلة؟ إنه يعرف أن النبات الذي يخلد في نقرة الجبل أسطورة. وفي المسرحية نفسها ما يدل على الريبة في أن الأعمى والكسيح قد أكلا منه. وقد أوردنا من قبل ما يدل على أن "فدا" إنما قصد إلى فضح

السر حتى تزول هذه الرهيبة للعالية، وهي الرهبة التي تدل أعناق القوم. هنا يذكرنا إخفاقه أيضًا بإخفاق "براند". فإخفاق كلا البطلين ثمرة القسوة التي اشتطا فيها باسم الحب. فخلا قلبها من العطف. ويتعرض "براند" في الأعلى للبلاء من روح الشيطان ومن قسوة الطبيعة. وأمام الموت وتحت ركام الثلج في الأعلى يصيح: "خبرني يا إلهي، أمام الموت.. ألا يمت بصلة إلى النجاة أن يريد المرء ما يريد بكل قواه؟" وهنا يرتفع صوت من ثنايا جلبة ركام الثلج المتهاوي يسحقه: "الله إله المحبة والإحسان. وفي الأصل يعبر إبسن عن المحبة والإحسان بكلمة لاتينية، وهي تتضمن فكرة الحب السماوي والعطف، وكذلك "فدا" وفي مسرحيتنا، ضل الطريق لأنه أفرط في غلوه، فخلت صفحة حياته من العطف، وعلا بمبدئه فوق القدرة المألوفة. وقد بلغ به الحرص على تجديد قوى للناس إلى درجة الحقد عليهم. فغشت سحابات الحقد عليه الطريق. في حين يعود "فدا" فيجد "هنا" قد ماتت لأنه لم يلق بالحجر ليخبرها أنه حي، يكون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس، فقد نسهم. على حين هو يشتط في مبدئه من أجلهم، ولكنه يستمر في الرهان بصعوده ثانية، فيستوقفه والقوال ومتسائلًا: "خبرنا أنت الذي يجسر على مطاولة الأيدي: هل وجه الأرض باطلًا؟". وهنا يستخلص "فدا" معنى الدرس الذي ألقاه على الشعب مغامرته حين يقول: "باطل؟ (ينفي بإيماءة ثم يتماسك) قد يكون.. من جراء الدم السمح يبذلونه في غفلة.. آلام الشر تغذو غرور الطين. (مهلة) الأرض كمثل السماء، جدير بها. أن تكتسب، لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا أسعرت بجمرات الأنفس الزكية، فيعتز عليها كل هين، وفيها يتأصل كل عارض، حتى تفاهة الرمال تتبخر في تماويج

سراب يرقرقه خاطر متشوق.. إنما العدم لنا، نحن البشر، إذا لم يمد حبالنا إلى قبة الخيال.

والذي ينص عليه "براند" وفي مسرحية إبسن- من أن بحياته كانت بمثابة برق خلب أبصار القوم، وقتًا قصيرًا في مجرى حياتهم الحزينة الوديعة الرتيبة كي تتفتح بصائرهم- يحرص مؤلفنا أن يعبر عنه على لسان "زينة" و"هادي" في المرحلة الخامسة (الفصل الخامس) من المسرحية العربية، ففدا لدى هادي "زينة" مثار إعجاب بعزيمته. وها هو ذا "هادي" يقول مشيرًا إلى فلاح: "إذا انهد هذا الفلاح فإلى غير نهضة تربة أكول مصت عظامه حتى صبابات الضنى، وهو راض يستمتع ببضع سنابل... أما هو (يقصد فدا) - هو الذي كنتم في رئتيه مثل جلجلة الرعد- فمغنمة أن بطرح العدم الذي يحصره، لكي ينهض بعبء الكون" ثم يقول "هادي" مبينًا سبب الإخفاق، ثم طريق البعث عن طريق الإرادة التي وجههم إليها فدا: "قتل الرب المحدث نفسه، ولن يبعثه إلا بشر. سيأتي يوم أتسلق فيه منارة الأبد، فأسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر".

وقد أصبح القوم بعد "فدا" وتحدقون في العلياء، بعد أن كانوا يرهبونها. وهنا يترعرع الإمام، يعارض الحمية الوليدة في أذهانهم، لأنه- وهو الرجع في وجهته- يخاف أن تهيب الحماسة بالمشاعر، ولكن في "زينة" تبارك هذه الانتفاضة، وهي كما قلنا رمز الإنسانية التي زلزلتها رجفة المغامرة في طريق البعث، فها هي ذي تشيع "فدا" أن في صعوده الثاني بهذه العبارات: "متى تنزل به فزعة أخرى؟ حماك الله.

نفضة بعد هذه وسرعان ما مهيب بي جناح كشاف حتى الشوط الأخير..". ولا يزال "فدا، حيا– بعد موته– بدرسه للشعب في مغامرته، يسير على أثره "هادي" كما توصيه "زينة" قائلة: سهل هادي، إنه لا يزال فيها (في العالية). إليه يحدقون ولن يكفوا. يا له من نصر أما حسبتهم يبلغونه؟ نصر عابر؟ نعم، هل للبشر أن يفلحوا في قطع الحبال تتشد سواعدهم إلى ذبذبة الجبن؟ إرخاء الحبال برهة بعد برهة، ذلك كسب عظيم (بعد مهلة) هب أستاذك ثقب المحظور، إلا أن كره البشر الإعجاز لن يبطئ أن يلحم الثغرة، أما هو فلن يعيب عن البصائر أبدًا (في بطء). الباقي سر ما ذهب... أن يترك المرء الأرض عن رضى، ذلك سبيله إلى الدوام. يترك الأشياء كلها حتى الحب، تمجيدًا للحب.." وإنما الموت بالتضحية خلود، و"الجرم هو أن نهلك تحت شناعة ظلم" كما يقول "فدا" بعد أن فقد "هنا".

لإخفاق "فدا" وظيفته أخرى فنية في المسرحية. فقد تطور من داخله تطوره الوحيد. فهو قبل هذا الإخفاق ذو مستوى واحد. وقد عمر بحبه "هنا" وبعد أن قسا قسوة بالغة على "زينة". وهذه رمزية محضة، ولابد لفهمها أن نلحظ ما ذكرناه من قبل من معنى هاتين الشخصيتين، ولكنها رمزية مبهمة غائمة من حيث ارتباطها بباطنه لا بوقائع محددة. وإذا كان الإخفاق ذا هدف فني في المسرحية فمعنى ذلك أنه لا يقلل من قيمة الإعجاب بفدا الثائر في تضحيته والمتطرف في خلقه، بل يكسبه هذا الإخفاق شيئًا من الحيوية. ولهذا يحرص المؤلف أن يستخلص العبر من سلوكه، ويؤكد قيمة مبدئه على لسان "زينة" و "هادي" وبالنسبة لأثره في الشعب حين تطلع بعد ذلك إلى الأعلى.

وليست معارضة الفلاحين بسواهم في مسرحية بشر فارس بمعارضة طبقية. ذلك أن الشخصيات كلها في المسرحية شخصيات شعبية، فيما عدا الإمام. وتظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين. فلا يقصد بشر فارس سوى معارضة بين مستويات فكرية. وحيث إنه جعل تمرد "فدا" منصبًا على ميوعة الإرادة، وانكباب الناس إلى الأرض، فقد اتخذ من الفلاحين مثلًا لهذه الرخاوة لارتباطهم بالأرض. وهذا تتخذ صفة والفلاحة وفي المسرحية طابعًا رمزيًا أيضًا. ونظير ذلك في مسرحية "براندا" حين يدعو براند لفيف الأقاليم "عبيد الأرض" لأنهم أساري ميولهم الدنيا.

"فدا"، في المسرحية يرفض مبدأ الإمام الرجعي الذي يقيس الناس بمعيار واحد كأنما يصيبهم في قالب كي يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتيبة، فيتاح له بذلك أن يحتفظ بطغيانه. و"فدا" يأبى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد، لأنه ينشر بدعوته صلاح الفرد كي يكون الوحدة القوية لبناء مجتمع فني، وها هو ذا يرد على الإمام قائلًا: "استبد بكم؟ يا لي من افترائك! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالي". ولكنه في نفس الوقت ينشد توحد الكل في مجتمع لا مكان فيه لموتى النفوس ولا لعبيد الغفلة وأسراء الرخاوة، على أن يكون هو على رأس هذا الكل المتوحد، بعد أن يقهر نواحي الضعف فيه فيبدله خلقًا جديدًا: "الهاوية الصدع، المطلع المطمع، المسقط الخادع، كل هذه يسويها نظر تصوبه النية الخالصة.. ويوم انحدر إليكم– ناسكًا طاف بزوايا الغيب– سوف تطيحون عند قدمي، كأني الآن تطن في مسمعي صرخاتكم، تلتفون على وتسألونني أن أفتك بهذا الكسيح وبهذا الأعمى، لأنهما فتشا

وقلبهما خلو من اليقظة". وهنا يجب أن نفهم أن "فدا" ولا يقصد من قومه أن يطيحوا عند قدمه لأنه سيستبدهم، فقد سبق أن أنكر في صراحة هذا الاستبداد، كما أنه يعارض كل المعارضة مبدأ الإمام في النظر إلى الشعب بوصفه أدوات لعظمته. وفي هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه. وإنما أراد أنه يأمل أن يمحو– بمغامرته– وجوه الضعف التي مسخت وجوه الشعب، فينساق الشعب إليه، ويتوحد معه عن مبدأ. وهذا ما يقصده حين يريد الظفر بانتصار دائم على الشعب، بخلقه من جديد، ولكنه انتصار القاهر الظافر في وقت معًا– على نحو ما عبر عن ذلك بولير من قبل "عظماء الناس قاهرون لأممهم نفسها".

ويلتقي في هذا المعني "فدا" مع "براند" حين نشد من شعبه كلا لا يتجزأ، حيث يرى الله في هذا الشعب حفيده دم وقد عاد قويًا فنيًا.. وسبق أن أوردنا نص ذلك من تلك المسرجية.

وليس ذكر "فدا" للنسك وزوايا الغيب إلا ظاهرًا صوفيًا يستر الفكرة الاجتماعية وراءه، كما تقطع بذلك النصوص المتوالية في المسرحية. وما أشبه شخصية الإمام في مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الإقليم ثم بشخصية العميد الكنسبي في مسرحية "براند".

أما وقد ذكرنا مسرحية براند لإبسن، وتحن بسبيل شرح الموقف ومغزاه في مسرحية بشر فارس، فإننا نشير مع ذلك إلى الفروق الكثيرة المتعددة الفسيحة بين طرق تصوير الموقف في كلتا المسرحيتين. فبناء مسرحية بشر فارس– كما أشرنا من قبل– يعتمد على مجان منطقي تدور فيه أفكار

تتضارع، على حين يركز إبسن الموقف على أعماق نفسية واجتماعية يتضح فيها الموقف من خلال الواقع النفسي الرهيب المروع. وهذا أمر يطول شرحه ويقصر المجال هنا عنه، على أننا لا يعرونا أدنى شك في تأثر الأستاذ بشر فارس بمسرحية "براند" تأثرًا عميقًا في الموقف العام، وفي كثير من التفاصيل التي أوردنا بعضها.

وقد ألف إبسن قصة سماها: "براند الملحمي". وعلى الرغم من أنه لم يتمها، فقد حولها هي نفسها إلى المسرحية التي سماها "براند". وكذلك فعل الأستاذ بشر فارس، فقد ألف قصة سماها: "رجل"، طبعها في القاهرة عام ١٩٤٢م، ثم حولها هي نفسها إلى مسرحية باسم: "جهة الغيب" التي نتحدث عنها.

وقد قلنا إن إبسن صور شخصياتها تفيض حيوية وعمقًا في بعدها النفسي وكذللك جعلها متصلة بالواقع الاجتماعي والسياسي في الفترة التي ألفها فيها: كانت فترة صراع بين الألمانيين وشعوب الشمال، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك، وهي الحرب التي انتهت باقتطاع جزء من الدانمارك، وفيه مقاطعة سليفيج، وقد تعرف إبسن ببعض من اشتركوا في الحرب من الجنود ومنهم "برون" الذي عرفه في روما، حيث كان يقيم في تلك الفترة التي كتب فيها قصته: "براند الملحمي"، ثم مسرحية "براند" واسم هذا البطل المسرحي قريب من اسم الجندي المذكور كما هو واضح. وكل ما كتبه إبسن في تلك الفترة يفيض ضيقًا بضعف من كان يدعوهم شعوب الشمال، وفيها وطنه، كما أن فيها الدانمارك– ويفيض كذلك بغضًا وحقدًا لا يعرفان اعتدالًا على البروسيين والألمان. وقد ذكرنا أنه كان يقيم في روما

آنذاك، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا إلى كنيسة كان قد مدح فيها أحد القسس الشعب الألماني، ودعا لانتصار بروسيا. فرأي إبسن أن مجرد الذهاب إلى ذلك المكان الذي مدح فيه الألمان كفران بالوطن. يقول في تلك الرسالة لصديق له إذ يذكر سخطه على أولئك الدانماركيين: "يمكن أن تتصور إلى أي مدى عراني الغضب عندما كنت أجد نفسي وسط قطيع هزيل، وحين كنت أشعر بالابتسامات الخبيثة من خلفي.. وإذن فإبسن- وتبعًا له بشر فارس- يرى كلاهما أن القوم بحاجة إلى "رجل" تثير همته المتطرفة حمية شعب متخاذل، وكل منهما يتطلع إلى توحد الشعب مع بطلة المستهين بالمغامرة والفداء. وقد حرص كل منهما حرصة تامة على ألا يحدد شريعة هذا البطل، واكتفى أن يتخذ منها إطارًا تصويريًا لموقف هو في جوهره مدني اجتماعي سياسي.

ولكن أي أحداث آثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ويصور موقف بطله؟ إن تاريخ نشر القصة الأولى: "رجل" وهي التي حورها إلى مسرحية- يرجع إلى عام ١٩٤٢م، ولابد أن نرجع إلى أحداث ما قبل تلك السنة لنرى ما أثار ذهن بشر فارس إلى تصوير الموقف تصويرًا رمزيًا ظليلًا كثيف الظلال، يستر وراءه مع في اجتماعية وسياسية هامة. وربما كان يقيم بشر فارس خارج مصر، في بلده الأصلي: لبنان، حيث الجل الذي ألفه في حياته، وصوره بالعالية في المسرحية. ولابد- للقطع برأي في ذلك- من الرجوع إلى تفاصيل حياة بشر فارس في تلك المدة، إذ قدرنا أن عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها بواقعه، ولم يفعل سوي ترديدها. وهذا ما على أصدقائه ومعارفه أن يفعلوه.

ومسرحية "إبسن" فيها هضم للواقع، وتمثيل له في آفاق نفسية بعيدة كثرة الاتساع، ولكن معانيها مستقلة تقوم بنفسها، ولها من جذورها النفسية ما يجعلها وحدة مستقلة لا يتوقف فهم رموزها على تعرف ملابسات صاحبها، وإن كان في الوقوف على هذه الملابسات في فترة كتابتها ما يكشف عن مغزاها العميق من واقعه هو، ولم يفعل ذلك بشر فارس. فمسرحية غير مستقلة بذاتها، ويفترض فيها أن مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى المشاهد سلفًا، مستقرة في ذهن القارئ من قبل بدئه القراءة، فلا ينير له المؤلف السبيل من تصوير حادث اجتماعي أو تحديد معالم أو أبعاد. وعلى الرغم من ذلك لا ينبغي أن يمر هذا النتاج الفريد في أدبنا المسرحي دون تقويم له، حتى يكون خطوة لنمو أدبي آخر يتجاوزه باستيفاء أسس النضج الفني الذي به يغني أدبنا في مجال جديد قد تحقق نظيره في الآداب العالمية.

مسرحية إفيجينيا لإسماعيل البنهاوي

هذه المسرحية– الفائزة في مسابقة الكتاب الأول للمجلس الأعلى للعلوم والفنون– هي باكورة نتاج المؤلف في فن المسرح: وقد اختار أن يمتحن موهبته الفنية في موضوع من صميم دراساته التي تخصص فيها، وهي الدراسات القديمة. وحديثنا عنها هنا بمثابة درس للناشئين، وما يتوافر لهم من اطلاع وثقافة فنية.

وموضوع التضحية بإفيجينيا مشهورة في الأساطير اليونانية على الرغم من أنه لم يرد في هوميروس. فلم يعترف شاعر الملاحم الأكبر بأسطورة تقدم إفيجينيا قربانًا أو قتلها على المذبح بعد تقديمها، بل إن ما ذكره في الإلياذة عنها يدل على جهل عصره بالأسطورة، إذ يقول في الكتاب العاشر من الإلياذة– أي بعد عشر سنين من وصول الحملة اليونانية إلى طروادة، وعلى لسان أجا ممنون (أبيات ١٤٤– ١٤٧): لدى في قصري ثلاث فتيات: كريستوميس ولاوديس، وإيفيناسيه، وسأدع له (لاخيليوس) الخيار بينهن، ودون أن يقدم لي هدية ما، سيقود إلى قصر أبيه من تروق لعينية من بينهن"، ولكن شعراء اليونان– وبخاصة شعراء المسرح– أقروا أسطورة تقديم إفيجينيا إلى المذبح، وإن لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها. وهي عندهم جميعًا بنت "أجا ممنون" و "كليتمنسترا" .

وحين هم الأسطول اليوناني بالإبحار من ميناء "أوليس" لمحاربة الطرواديين انتقامًا من ابن ملكهم باريس ابن بريام الذي هرب مع هيلينة

زوج مضيفه: "منيلاوس" عوقت الرياح إبحار الأسطول. واستشار الكاهن "كالخاس" الإلهة أرتميس، فطلبت ثمنًا لتهدئة أمواج البحر أن يضحي بابنة أجا ممنون قائد الحملة، وهي إفيجينيا، فأرسل والدها في طلبها معتلًا بأنها ستتزوج بالبطل أخيليس. ثم يختلف رواة الأسطورة بعد ذلك في مصر إفيجينيا: فمنهم من يرى أنه قد ضحى بها على مذبح الإلهة أرتميس في أوليس. وأقدمهم شاعر اليونان أيسخيلوس في مسرحيته: أجا ممنون إذ تستقبل الجوقة بطل الحملة عند عودته بوصف منظر التضحية المثير على المسرح، وبمشهد من الأب الحجري القلب، ويتبعه في وصف هذه التضحية سوفوكليس في مسرحيته: إلكترا، ثم شاعران من اللاتينيين: لوكريتوس في مجموعة أشعاره الفلسفية التعليمية، "في طبيعة الأشياء". وكذلك هوراس في رسائله الهجائية. ومما يقوله "هوراس" في تلك الرسائل: "وهكذا دنس قواد الإغريق في وحشية المذبح العذري للآلهة ديانا (هي عند الرومان مقابلة لأرتميس اليونانية) بدم إفيجينيا".

وبهذه الرواية في معبر إفيجينيا أخذ الزميل البنهاوي في المسرحية التي نقدمها، على حين يرى آخرون أن الإلهة أرتميس (أو ديانا) قد أخذتها الشفقة بالفتاة البريئة، فقدتها بظبي، ونقلتها– على غير علم من الكهنة– إلى "توريس" حيث صارت كاهنة. ومن أخذ بهذه الرواية الأخيرة في الأسطورة يوربيدس في مسرحيته: "إفيجينيا في توريس، ثم في مسرحيته الأخرى: "إفيجينيا في أونيس"، وهي التي تمت بصلة– في طريقة علاجها للموضوع وتقديمها للحدث– إلى المسرحية التي نتحدث عنها. وممن تابعوا هذه الرواية من يرون أنه قد وجدت على المذبح– بدلًا من الظبية– جثة

فتاة أخرى شبهت لهم بإفيجينيا. وآخرون يرون أن فتاة اسمها إفيجينيا قد ضحى بها على مذبح "أرتميس" ولكنها كانت ابنة "هيلينه" من زواج سري لها مع "تيزيه" وقبل اقترانها بمنيلاوس، فلم تجرؤ "هيلينه" على الاعتراف بها. ومن هؤلاء "أوفيدوس" و"ستيزيكورس". وبهذه الرواية الأخيرة تأثر الشاعر الكلاسيكي الفرنسي "راسين" في مسرحيته: إفيجينيا، ولعله خير من عالج الموضوع، على الرغم من أن مسرحيته تلك ليست من عيون مسرحياته بعامة.

وإنما أوردنا طرق الروايات القديمة المختلفة في الأسطورة، لنتبين في ضوئها أصالة مؤلفنا. ولا تهم تفاصيل أحداث الأسطورة بقدر ما يهم تطويعها وتكييفها بحيث تعالج شئون الناس، وبحيث يصبح القالب الأسطوري إنسانيًا غير غيبي. فمثلًا نعرف أن يوربيدس ذو نزعة جريئة في هدم العادات والتقاليد المتصلة بالعقائد الفاسدة لعصره، وأنه مشهور بمهاجمة الشعائر الفاسدة وتعدد الآلهة في زمنه، يؤكد ذات الإنسان حين يصور هذه الشعائر الفاسدة، ويثير الشكوك حولها إذ يعارض الطهر والبراءة بآثار المبادئ الوحشية غير الإنسانية، كما يريدها ويطبقها الكهنة، سلاحهم إيهام الناس بالبدع والخرافات، وإن أدى عملهم إلى هدم قدسية العقائد والآلهة معًا. وقد أثارت جرأة يوربيدس هذه– تجاه العقائد الفاسدة لزمنه– سخط معاصره شاعر الملاهي: أرستوفانس، في مسرحيته التي عنوانها: الضفادع. وفيها يوحي بأن في سخرية يوربيدس من الشعائر والعقائد– على هذا النحو– هدمًا للدعائم الخلقية التي يعتمد عليها المجتمع في بنائه. وبهذا الطابع كانت الأسطورة في مغزاها الإنساني ذات قيمة خاصة لعصر

يوربيدس. وقد بلغ هجاء يوربيدس لتلك العادات الوحشية قمته في تصويره مصير إفيجينيا، ورحمة الآلهة بها– حين فدتها بظبي– من قسوة ذلك المصير الذي أراده لها الكهنة. وهو في ذلك يقصد إلى هدم الخرافات التي ينشرها الكهنة استجابة منهم لأثرة وحشية ممثلة في الشعائر الدامية، على أن في طابع المسرحية الغيبي، وطريقة معالجة يوربيدس لها، ما يدل على معنى آخر، وهو قبول هذه الشرور بوصفها وقائع حاضرة تتعرض لها الإنسانية، لأنها نتائج طبيعية الفساد العالم وبؤس الإنسان، وزيغ المجتمع في عقائده، بما للمجتمع من سلطان على المشاعر الفردية. فالأب "أجا ممنون" يضطر أخيرًا لكبت عواطفه وللاستسلام الحكم المجموع، وللرضوخ لشعائر الكهنة الفاسدة، بعد أن تقصر حيله. وهو استسلام الأبي العصبي الشديد المراس. بعد المقاومة الشديدة وعلى أثر معاناة منه لكل ما يثير النفس ويمزق القلب من مشاعر في مواقفه المختلفة في المسرحية.

أما "راسين" الفرنسي فقد أبى أن يسير على طريقة يوربيدس في معالجة الأسطورة، على الرغم من تأثره بيوربيدس في مواقف درامية جزئية في المسرحية. ذلك أنه تأثر به في بعض ما عرض في مجرى الحدث من تحولات: في رجوع أجا ممنون عن رأيه بعد أن بعث برسالة لاستدعاء ابنته مستدرجًا إياها بأنها ستتزوج من أخيليس، إذ أنه أرسل رسولًا آخر برسالة سرية يحذرها فيها من الحضور، كما تأثر به في وصول إفيجينيا مع أمها كليتمنسترا وهو وصول مفاجئ يدهش له "أجا ممنون" نفسه، فلا يفقد بذلك عنصر التشويق والتأثير في مجرى الحدث. ثم أنه تأثر به كذلك في اللقاء المروع بين البنت والأب، والكشف عن الحيلة التي لجأ إليها في منعها من الحضور إلى

المعسكر، وفي الجهود التي تبذلها الأم والبنت أمام الأب لمنع التضحية بها، وظهر عجز الأب عن نجاتها على الرغم من حرصه عليه. وإلى جانب هذا التأثر– في مواطنه السابقة– تظهر أصالة راسين واضحة كل الوضوح، فقد نقل المأساة، فجعل محورها الصراع الإنساني، على طريقة الكلاسيكيين في تصويرهم الوعي الباطني للصراع النفسي. فتبدو وحدة مسرحية راسين في تصويره موقف الخطر الذي يهدد إفيجينيا. وحتى الفصل الثالث منها نشهد جهود الأب المتوالية التي لا يخمد أوارها في سبيل نجاة ابنته، ثم في سبيل تضليل أخيليس الذي لم يكن يدري شيئًا عن استدعاء إفيجينيا ومخادعتها بأنها إنما تحضر للمعسكر، لا لتذبح، بل لتتزوج منه. وحين خفق الأب في هذه الجهود يقف أمام تهديد أخيليس ورجاوات زوجته وابنته موقف البائس الممزق القلب، المهدد في نفس الوقت في كبريائه وسلطانه. وهي حيرة نفسية بالغة القوة بين العاطفة، عاطفة الأبوة، والواجب– واجب التضحية في سبيل المجموع ونجاة الحملة. ويضفي في تصوير هذه الحيرة طابع بطولة نفسية على المسرحية، يقرب ما بين "راسين" و "كررني" الشهير بمثل هذه المواقف. وتبدو عاطفة الأب، مشوبة كذلك في حرصه على نجاة ابنته على ألا يزوجها من أخيليس الذي أهانه حرصًا على كرامته. ويساعد الحدث الثانوي الذي إخترعه راسيز وهر حب "أريفيل" لأخليس– وما نتج عن هذا الحب من غيرة عمياء– على حل المسرحية حلًا طبيًا إنسانيًا محكمًا. فقد أعاد الكاهن استشارته للآلهة، فيعلم أن المقصود بالتضحية هي إريفيل، وهي ابنة هيلينه الزوجة الآبقة، ولكنها ابنتها من الزواج الذي كانت قد عقدته. سرًا مع "تيزيه"، كما سبق أن أشرنا. ويعترف راسين أنه لولا اهتداؤه الشخصية

إريفيل لما اتخذ الأسطورة موضوعًا لمسرحيته. "فأي احتمال أدنس به المسرح حين أعرض عليه الفتك المروع بفتاة فاضلة حبيبة مثل إفيجينيا؟" وبهذه النظرة اكتسبت مسرحية "راسين" طابعًا ملائمة لعصرها، كما اكتسبت الشخصيات في سماتها العامة كذلك طابعًا يتفق وعصر راسين. فشخصية يوليسس (وهو أديسنيوس) وهي الشخصية التي استبدلها راسين بمنيلاوس في مسرحية يوربيدس– شخصية سياسي من رجال القصر لعهد لويس الرابع عشر، قوي لا يتردد. وعلى الرغم من الطابع الملحمي لشخصية أخيليس في مسرحية راسين فإن لديه إحساسًا فريدًا بالشرف ومعناه يقربه من عصر راسين، ثم إنه مرتبط بالحدث برباط آخر يحمق من إنسانيته، وهو الحب العميق لأفيجينيا. وفي هذا الحب تبرير إنساني لما اتصف به من قسوة ومن أريحية في وقت معًا. وكذلك الأب أجا ممنون، تحمله الكبرياء، ويلجئه القواد إلى قبول التضحية بابنته، كما يحكى هو في بدء المسرحية: ويتحاشى راسين عرض منظره مع القواد على المسرح، لأن عرض مثل هذه المواقف يضعفها نفسيًا وفنيًا كما هو واضح، في حين لا تراه إلا أبًا ممزق القلب، تغلب عواطفه الإنسانية دائمًا على طموحه وأطماعه وتشبثه بمكانته. فهي ضعيف، ولكن ضعفه إنساني رحيم غي مشاعر كريمة. وتنسي "كليتمنسترا" الأم كبرياءها، في حين تحافظ على مشاعر الوالد، وتأبى أن تهينه، ولكنها تنطلق إلى حد الجموح في الدفاع عن ابنتها كوحش يحمي صغيرًا له مهددًا بالفناء. وفي وجه غيرة "إريفيل" وحقدها الدفين المتطرف، يظهر طهر إفيجينيا، مع تشبثها بالحياة، وحرصها على السعادة المنتظرة، بالزواج من البطل، وتعلقها بهذا الحب الإنساني الطاهر العنيف الذي لا يطمس مع ذلك حبها لوالدها

وحرصها على مكانته، وعمتي شعورها بالواجب، فهي إغريقية اسمًا، ولكنها فرنسية كلاسيكية فكرًا أو مشاعر. فمحور مسرحية راسين هو صراع العواطف الإنسانية الكريمة المتضاربة ما بين حب أبوي وحب وطني، ثم حب وجداني مشبوب ربط ما بين فتاة طاهرة وفي بطل محارب، تقترن شجاعته القصوى بعواطفه البالغة المدى في الرقة والإباء. وفي تسامح إفيجينيا مع منافستها إريفيل، وخضوعها في ذبحها لأمر السماء، وبدافع حبها لأهلها وقومها، ثم في خضوعها الأمر والدها، وإغضائها عن الشتائم والإهانات من خصمها في كل ذلك طابع ديني يقرها من عقلية المسيحيين كما هي في كتب العهد القديم. وفي هذا كله تحس أنها إنسانة أكثر مما نحس بأنها أرستقراطية وابنة ملك الملوك البطل أجا ممنون. ولقد بلغ من صيغ راسين لمسرحيته بصيغة العصر أن بعض النقاد الفرنسيين يرى أن إفيجينيا راسين ذات هدف سياسي، لأن الغرض منها بيان ضلال الجماعة، وهجاء النظام الاجتماعي في عهد لويس الرابع عشر.

وفي ضوء هذه المعارف الضرورية– في نظرنا– نستعرض الآن مسرحية الزميل البنهاوي، لنرى مدى أصالته في معالجة الأسطورة التي تبعد في جوهر أحداثها وروحها عن عقلية عصرنا أكثر أضعافًا مضاعفة مما كانت تعد عن عقلية الكلاسيكيين من معاصري راسين.

ومسرحية الزميل البنهاوي في ثلاثة فصول: في الفصل الأول منظر واحد وفي الفصل الثاني منظر ذو ثلاثة مشاهد، وفي الفصل الأخير منظران. وتبدو أصالة المؤلف في أنه لم يتبع عن قرب لا راسين ولا يوربيدس، بل كان أقرب إلى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها الأولى التي أوردناها في

صدر المقال. وكذلك في اختيار شخصياته، فهو يجعل إفيجينيا تصحبها أختها إلكترا إلى "أوليس" بدلًا من أن تصحبها أمها كليتمنسترا عند يوربيدس وعند راسين، وإن كان هذا الاستبدال غير معلل فنيًا في مسرحية البنهاوي، ولا وجه له فيما نرى إلا إثارة المشاعر برجاوات الفتاة الجميلة المشبوبة العاطفة تجاه القواد والجلادين قبل التضحية، في المنظر الأخير. وهو منظر سنعود بعد إلى الحديث في قيمته الفنية. ويجمع البنهاوي بين أوديسيوس (يوليسس) وبين منيلاوس، في حين اقتصر راسين على القائد الأول بعد أن أغنى شخصيته في بعدها الاجتماعي والنفسي، واقتصر يوربيدس على الثاني مع إيراده اسم القائد الأول في المسرحية.

وقد أسقط البنهاوي رباط الحب الذي عقده راسين بين أخيليس البطل وإفيجينيا. وقد قلنا من قبل إن راسين أفاد منه في الافتنان في تصوير صنوف الحب بين إفيجينا الفتاة الطاهرة المشبوبة العاطفة، السمحة الخلق، وبين حبيبها النبيل المتعالي الوفي الأريحي.

واقتصر البنهاوي على بعث دواعي الحب الأسري بين الأب وابنتيه وصدام هذا الحب بواجب العقيدة. كما تقضي الشعائر الزائفة المتحكمة في الجماعة. ونرى أن المسرحية خسرت بعد حذف مؤلفنا للحب العاطفي، إذ أعوزها بذلك بعد إنساني لعاطفة يتمشى تصويرها مع طبيعة الحدث، وتمكن بها إسباغ روح العصر وعواطفه على الشخصيات، بحيث يقربه جوهر الأسطورة من عقولنا. وللزميل البنهاوي الحرية طبعًا أن يقتصر على ما يشاء من جوانب. ولكن على أن يغنيها في أبعادها الإنسانية. وهذا ما سنرى مدى توفيقه فيه، من خلال استعراض حدث المسرحية وشخصياتها.

أشرنا من قبل إلى أن راسين بعد عن يوربيدس في إنهاء الحدث بحل إنساني عن طريق إحلال إريفيل– المحبة الحقود– محل إفيجينيا في التضحية، في حين أنهي يوربيدس مسرحيته بتدخل الإلهة "أرتميس" وفدائها لا فيجينيا بظبي، ونقلها إلى معبد توريس، مما ينص راسين أنه لا يتمشى مع العقلية الكلاسيكية، ولا يتفق وقاعدة أرسطو من أن الحدث يجب أن يحل بنتيجة مأخوذة من مجراه في المسرحية. ويظهر أن نفس السبب الأخير هو الذي حمل البنهاوي أن يحل الحدث بتقديم إفيجينيا قربانًا وذبحها. ولهذا الحل ميزة على راسين في أنه بسط الحدث، فلم يضاعفه تحدث ثانوي كما فعل راسين حين جعل إريفيل تشرك– على طريقتها– إفيجينيا في حب أخيليس حبًا غير متبادل. وفي الوقت نفسه لم يلجأ البنهاوي بذلك إلى ما هو خارج عن طبيعة الحدث من خوارق تتفق مع عقلية القدماء كما فعل يوربيدس، ولكن مما يلحظ أن البنهاوي جاري الأسطورة في هذا الحل في بساطة لا تبين عن عمق، حين أنهى مأساته بالقربان البشع، دون توكيد لذوات الشخصيات وجهودها في الصراع ضد الشر الذي يده فتاة طاهرة بريئة. ولشرح ذلك بعض الشرح علينا أن نستعرض بعض الأحداث الجزئية الفصول المسرحية:

فالفصل الأول يجري فوق ظهر سفينة في الماء. وواضح أن المؤلف يقصد ميناء أو ليس وإن لم يسمه. يقف الجنود ينتظرون عودة الكاهن "كالخس" من استشارة أرتميس وإضائها كي تهدي، الرياح المعوقة لإبحار الأسطول. ويسود القلق القواد لطول غيبة "كالخاس"، ويبدو هذا القلق على الأخص لدى منيلاوس، في حين يبدأ غامضة مكبوتًا في نفس

القائد العام "أجا ممنون" الذي يتوقع أن تنتقم منه الآلهة، لقتله ظبيها المقدس في صيده. وإدارة الحوار تدل على تفتح موهبة، وحسن استعداد، وشيء من البراعة في تنويع المشاعر للشخصيات. فأجا ممنون متكبر جبار مستهتر بالشعائر. ويهاجم منيلاوس وإياس صخب الجند واستهتارهم، لأنهم كالقطيع يساقون إلى حرب لا مغنم لهم فيها ولا اهتمام بها. ويوافقهما أخيليس في أن الجند لا يريدون الحرب، ولكنه يجحد التهوين من شأنهم لأن عليهم العبء الفادح في سبيل النصر. والحوار كشف عن طابع عصر الأسطورة الملحمي، حين كان الشعب يمحو المكانة، بمثابة آلات ووسائل لعظمة الأسياد. وبهذا الطابع تضؤل العقبة التي أمام أجا ممنون في سبيل إنقاذ ابنته من التضحية، لأنا نتخيل أنه لا يخشى الجند، بعكس ما كانت عليه الحال في مسرحيي يوربيدس وراسين. فهو لا يخشى سوى القواد من رفقته فيحسب. وإذا علمنا من مجرى الحوار كذلك أنه لا يؤمن بالآلة، بل يتحداها، توقعنا أن عاطفته الأبوية ستقوده إلى بذل الجهود الكبرى في سبيل نجاة ابنته. وكان ثم مجال الصراع نفسي لو أراد أن يفيد منه البنهاوي، ولكنا نرى أجا ممنون سرعان ما يرضخ لأمر القواد، وينزل على رأى جماعتهم في ضرورة التضحية دون مقاومة تذكر من جانبه.

وأعجب من ذلك أن يتفق القواد جميعًا على ضرورة القيام بالتضحية، فلا يبدي منهم معارضة ضعيفة سوى أخيليس. وطبيعي أن يكون أسرعهم إلى تطلب التعجيل بالتضحية منيلاوس، لأن الحرب معبأة في الحقيقة التحقيق غرضه.

وفي هذا التوحد وشبه الإجماع في القرار العام ضعف أي ضعف للأبعاد

النفسية للشخصيات. فيوربيدس نفسه يجعل منيلاوس تتردد في الأمر، حين يرى إفيجينيا. وتهزه مشاعرها وبؤس أمها، فيعتزم الاحتيال لنجاتها بعد أن كان قد عاب مثل هذا الاحتيال على أخيه أجا ممنون. وهذا تعميق نفسي يكسب شخصية منيلاوس حيوية بها وتفوق شخصيته في المسرحية العربية. ويدعنا يوربيدس –كما يدعنا راسين– نتخيل الضغط الفادح الذي تعرض له "أجا ممنون" ومن القواد ليحملوه على التضحية بابنته، بأن يحكى "أجا ممنون" ذلك في عبارات تفيض أنات وشكوى في مفتتح المسرحية الإغريقية والمسرحية الفرنسية، مما يفسح مجالًا رحبة للبال في أعماق الأب الآسية، في حين يضعف هذا الخيال في عرض مجمع القواد وسرعة خضوع الأب لهذا التحكم القاسي في مسرحية البنهاوي.

هذا فيما يتصل بالحديث في حوار الفصل الأول، وعلينا أن نقرر بعد ذلك أن بقية الحوار في هذا الفصل استطراد وفضول لا يمتان للحدث في المسرحية بسبب فني. فمثلًا السخرية من الجند وصخبهم استطراد قد يبين عن معنى اجتماعي عام، ولكن لا صلة له بشخصيات المسرحية في الموقف. وكذلك الحوار الطويل بين إياس وأوديسيوس في شأن مشاعر الثاني بالنسبة إلى هيلينه حين تنافس الأمراء على خطبتها، فسرعان ما كف أوديسيوس عن المنافسة، وآثر زوجته بنيلوب الوفية، وجمع شمل الإغريق حول منيلاوس أخي أجا ممنون، فحسم بذلك النزاع، وأخذ منهم البيعة بالدفاع عن هيلينه وزوجها... فكل هذه الخواطر مقحمة على المسرحية، شأنها شأن خواطر إياس في غيرة أو ديسيوس على هيلينه وبخاصة بعد أن هربت مع باريس، لأنها أحبته، في حين كانت هذه الغيرة ضئيلة عقب زواجها لأنها لم تكن تحب

منيلاوس. ويلتحق بذلك ندم مينوس على استضافته باريس بن بريام. فواضح أن كل هذا الحوار مقحم تمامًا على الحدث، وبمثابة الخواطر العارضة.

ثم ما دخل الحديث عن حرية الإرادة في وجه القضاء السابق؟ هذه مسألة فلسفية لا يعمقها الحوار، ولم تترك أي أثر في مجرى الحدث بعد.

وتظهر كبرياء أجا ممنون في صلف، بل تبلغ حد الغرور حين يسخر من الآلهة، ويظهر أنه سيتنكر لقرار القواد إذا حكموا عليه ما يخالف رأيه. ويتعارض ذلك مع سرعة انصياعه لقرار الجماعة عقب ذلك، في استسلام لا يكاد ينم عن إحساس أبوي.

وموجز القول إن الفصل الأول يحسم أمر النزاع في التضحية بافيجينيا في يسر يكشف عن ضحالة الشخصيات، وتتضح هذه الحالة في صورة منفردة حين يعرض القواد استغلال اسم أخيليس طعمة لاستدراج إفيجينيا إلى المذبح أمام أخيليس نفسه، فيمتعض قليلًا ثم يدعهم يفعلون.

وبذلك يخسر الأستاذ البنهاوي موقفًا كان يمكنه أن يعمق به البعد النفسي لأخيليس على أثر علمه بهذه المكيدة لافيجينيا وأنها دبرت باسمه دون علم منه، ثم ثورته عقب ذلك حين علم بها، على الرغم من عدم حبه لافيجينيا كما هي الحال عند يوربيدس، ولن نذكر راسين الذي عمق بعد البطل نفسه بما هو أقوى كثيرًا من ذلك على نحو ما سبق ذكره.

وبعض عبارات الحوار بين أجا ممنون وأوديسيوس في المسرحية العربية فيها تماسك وربط بالحدث، وبالخواطر الاجتماعية الدائرة حول الحرب

ومسئوليتها وبهذه العبارات يفرض الحل على أجا ممنون باستدعاء ابنته وخداعها ولكنه فرض خارجي محض. والحديث الفردي الأخير في الفصل على لسان أجا ممنون بمثابة الندم والاستسلام الذي لا يدل على صراع، لكنه خواطر عادية ومبتذلة بل متكلفة أحيانًا.

والمشهد الأول من الفصل الثاني موضوعه إخبار إفيجينيا بالخبر السار الكاذب أنها استدعيت لتزف إلى أخيليس على عجل وقبل إبحار الحملة. وفي هذا المشهد تتضح معالم مميزة لشخصية إلكترا الأخت الوفية المرحة المتفائلة المعتدة بنفسها، في حين تضؤل المعالم النفسية للبطلة إفيجينيا، فتبدو مسيرة تائهة لا إرادة لها. وقد يكون في خواطرها في العبادة والتقوى والنفور من الزواج إرهاص بحرصها أن تكون كاهنة لا زوجة، وفي ذلك ما يتفق وحكاية الأساطير اليونانية عنها عقب تفديتها بظي، مما يربطها بشخصيتها الأسطورية القديمة، ولكن هذه الخواطر نفسها تضعف موقفها في المسرحية، بل تمحوها بوصفها إنسانة تتصارع في باطنها المشاعر الحيوية. وفيما يتعلق بخواطر إلكترا في الحب والزواج والآمال، نرى ما رأيناه في عبارات الحوار في الفصل الأول، أنها اقتحام وثرثرة لا خيط في لها في مجرى الحدث والموقف الدرامي فيه.

وسبق أشرنا إلى أنا لا ندري سببًا قويًا لاستبدال إلكترا بكليتمنسترا في صحبة إفيجينيا إلى المذبح، ولا نعرف لماذا تختلف الأم عن رفقة ابنتها إلى الزواج السعيد كما تتوقعه؟ وفي بقية حديث نساء الجوقة ما يكشف عن بعد اجتماعي للحدث، وما يبين عن شيء من صراع طبقي، وعن ظلم الامتيازات وتأليه الأبطال على الطريقة اليونانية، ولكن هذا البعد

الاجتماعي ليس مجسمًا في شخصيات المسرحية، بل في صورة خواطر وأفكار معلقة، ومسرودة على لسان نكرات مسرحية، فهي تمر على هامش الأحداث ولا تعمقها.

وفي رأينا أن المشهد الثالث في هذا الفصل لا قيمة درامية له، وهو في موضعه يفقد كل عنصر التشويق، ولو حذف لما ضر المسرحية، بل إن حذفه يزيدها تماسكًا.

والفصل الثالث تقدم إفيجينيا على المذبح قربانًا للآلهة "أرتميس". والمنظر الأول فيه دهشة الأختين لبرود الاستقبال، بعكس ما كانتا تتوقعان، مما ينذر بالسوء. ولكن المشاهد لا يثار لديه عجب أو استغراب، فالمنظر في موضعه معلوم له قبل أن يراه.

وسرعان ما يخبر أجا ممنون ابنته بجلية الأمر في المنظر الثاني، فتعلم أنها لم تدع للزواج ولكن للتضحية بها. وهنا يعروها فزع مبرر. ويسوق المؤلف هنا خواطر على لسان أجا ممنون أن هذا القربان تكفير عن خطيئة الأب بقتل ابنته. وهي خواطر تتفق مع عقائد الإغريق في التضامن الأسرى في المسئولية، وأن المرء يؤاخذ عن خطيئة ارتكبها أصل من أصوله. ومثل هذه الخواطر توغل في إغراب الحدث، وإبعاده عن عصرنا، بل عن العصر الكلاسيكي نفسه الذي كان يحرص على إقرار المسئولية الفردية أولًا، وأن كل نفس بما كسبت رهينة.

وبهذه المسئولية الفردية، وبالصراع النفسي الواعي، تميزت المسرحيات وعن بعدها الإنساني منذ الكلاسيكيين حتى اليوم. وبديهي أن هذه المسئولية

الفردية لا تعزل الفرد عن المجتمع، ولا تفصله عن التضامن الاجتماعي في مسئوليته، ولكنها تجحد تبرير الشرور باسم اللعنة التي كانت تخضع لها الأسرة كلها على حسب أساطير اليونان، في طايح ميتافيزيقي مرده القدر الذي تستبهم حكمته على عقول الناس. فكان مسلمًا لدهم أن الخطيئة لا يكفر عنها سوى الخطيئة، وأن الدم والشرور تقود إلى الدم والشرور، لا فصل في ذلك بين فاعل الشر والمتعرض له، بل المهم هو سلسلة الجرائم المتصلة في صورة صراع عام يتعرض له الأشخاص وراثة أو حكمة، خضوعًا لسلطان أعمى، وعلى الرغم منهم. وكما قلنا لم تعد هذه النظرة قيمة في الصراع الإنساني الفني للمسرحيات منذ الكلاسيكية.

وفي هذا المنظر تبرز شخصية إلكترا إلى المكانة الأولى في المسرحية. ولا يخفى ما في حوارها من براعة وتدرج منطقي في أكثر العبارات، وهي هنا تقوم بدور كليتمنسترا في مسرحية راسين، بل إن بعض عباراتها مقتبس– فما نرى– ومطابق تمامًا لعبارات كليتمنسترا عند راسين. وعلى الرغم من ذلك فإن محاولة إلكترا أثناء القواد عن قرارهم في القيام بالحملة الحربية، وسبابها لهيلينة العاهرة والزوجة الآبقة، وحديثها عن شرف منيلاوس وموقفه الذي يجب أن يتخذه من زوجته الهاربة بإهمالها واحتقارها، كل ذلك مقحم وبعيد عن مجرى الحدث، وفيه إضعاف للموقف المتصل اتصالًا وثيقًا بالمشاعر الإنسانية. فصلته واهية سطحية بهذه الأفكار المنطقية التي فات أوانها بالنسبة للموقف في المسرحية.

ومن الغريب أن أوديسيوس يحذر من مغبة إغضاب الجند إذا لم تبحر الحملة، مع أنه اتفق– مع القواد الآخرين في الفصل الأول– أن الجند لا

مصلحة لهم في الحرب، وهم غير حريصين عليها، على أن هذا التحذير بعد ذلك في غير موضعه، فقد فات أوانه كذلك.. واستثره نخوة أخيليس من جانب إلكترا كي ينقذ إفيجينيا دافع خارجي، كان يجب أن ينبع من دخيلة شخصية أخيليس نفسه، كما هي الحال عند يوربيدس، وكانت دوافعه أقوى عند راسين، كما اتضح مما ذكرنا من قبل. ولا تترك هذه الاستثارة إلا صدى ضئيلًا في نفس أخيليس في مسرحية البنهاوي، فيقتصر على قوله: "لو أن على القدرة على كل هؤلاء..."، في حين نرى أجا ممنون الممزق القلب يتحول فجأة ويعتزم الدفاع عن ابنته، ولكن بعد أن تكون فيجينا قد صممت على التضحية بنفسها، استجابة لنزعة دينية وطاعة لأمر والدها، دون ذكر للوطنية وفداء الوطن، مما يفقرها من هذه الناحية وجعلها دون إفيجينيا يوربيدس. ولا يثنيها عن عزمها توسلات أختها المشبوهة، بل تتقدم في ثبات بعد الجزع الذي أبدته في بادئ علمها بالأمر. ويضحي بها على المذبح أمام النظارة في منظر مروع لا يثير الخوف المطلوب في المسرحية، بل يثير الرعب، مما يعرض المسرحية لاستدرار رخيص للعواطف. ونعلم أن الرومانتيكيين لا يرون بأسًا من عرض مناظر القتل على المسرح اقتداء بشكسبير، ولكن الفرق واضح بين اغتيال عطيل لديدمونا مثلًا وبين تنفيذ حكم الإعدام في إفيجينيا، وكذلك بين انتحار "روي بلاس" بالسم في مسرحية "روي بلاس" لفيكتور هوجو، أو انتحار شاترتون وموت "كيتي بل" في مسرحية ألفريد دي فيني وبين المنظر الشنيع في استئصال عنق إفيجينيا على مذبح أرتميس في مسرحيتنا.

وتنتهي المسرحية بتمني "أجا ممنون" أن يبيد الآلهة، وبندم أخيليس على

التفريط في واجب إنقاذ إفيجينيا، في كلام هو صدي رجعي للأحداث. ولكن هل يقصد المؤلف من ذلك إلى إنكار سلطان الشر المتحكم في الجماعات عن طريق شيوع الخرافات العقائدية؟ أم هل يقصد أن يناصر معالم الطهر المهضومة المهددة دائمًا بعالم الشر الذي يتغلب على كل منطق وكل محاجة؟ ولعله كذلك ينعى على الإرادة الإنسانية قصورها عن توكيد ذاتها تجاه ما تؤمن بأنه الحق.

فقد اختفى وعى هذه الإرادة الرشيدة في المسرحية، واغتيلت اغتيالًا باسم مبادئ غير إنسانية. وفي هذه النواحي تقرب المسرحية من نظيرتها عند يوربيدس، مع فارق هام أن هذه المسائل في مسرحية يوربيدس كانت لها أهمية حية مرتبطة أوثق ارتباط بالأسطورة ونظام ذلك العصر.

ولا بأس عندنا أن تتعدد وجوه المعاني الحيوية للعمل الأدبي، ولكن على أساس من بناء في محكم، ومن خلال شخصيات حية تتصارع في موقف حيوي ذي أبعاد نفسية واجتماعية تصور أفكارًا عميقة، ونرى في المسرحية باكورة إنتاج خصب تبشر هي به ونتوقعه من مثل الزميل البنهاوي عن ثقافة واطلاع وحرص على تنمية المقدرة الفنية التي تراءت سماتها الأولى في هذه المسرحية.

بريشت[1]

مؤلف هذا الكتاب مدرس للغة الألمانية والأدب الألماني في جامعة "كامبردج"، وهو يعرض في الكتاب حياة بريشت وعمره، وموقف النقاد من نتاجه، ثم يستعرض مسرحياته الأولى مع التعليق على بنائها وقيمتها وهدفها ويشرح بعد ذلك نظريات بريشت في مسرحه الملحمي، وينقدها مبينة تطوره في النقد. وأخيرًا يعرض تحليل مسرحياته الأخيرة التي كانت سبب شهرة بريشت العالمية.

وبريشت رائد المسرح الحديث في ألمانيا عقب الحرب النازية. ولد في ١٠ من فبراير عام ١٨٩٨م في مدينة أجسبورج في بافاريا. ولم يكن قد مضى على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرين سنة، توحيدًا كان له أثر في تقدم ألمانيا سياسيًا واجتماعيًا. وصحب ذلك نمو اقتصادي ويقظة سياسية. وكانت صنوف التقدم هذه في مختلف المجالات هي المادة الحيوية لنتاج بريشت الفني. فقد زاد أفراد الشعب الألماني من ٦١ إلى ٦٥ مليونًا، بعد أربعين عامًا من قيام الرايخ البسماركي. وتحولت الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة صناعية في غرب أوربا. وبعد أن كان ثلثا الشعب في القرى أصبح الثلثان في المدن. وصار عدد من هم حق الانتخاب أكثر من أربعة ملايين، عام ١٩١٢، بعد أن كانوا مائة وأربعة وعشرين ألفًا. وساد

---

[1] عرض وتلخيص ونقد لكتاب رونالدجراي **R. Gray**، عنوانه: **Brecht**– مقال كتب المجلة لمجلة، العدد الحادي والسبعين، ديسمبر ١٩٦٢– وكثيرًا ما عرضت وتعوض لبريشت مسرحيات على مسارحنا العربية.

الشعب عقب هذا الرخاء الاقتصادي نزعة عمياء إلى الحرب، في تعصب وطني بالغ مداه، وعلى يد رأسماليين قساة، مما خطا بألمانيا إلى الحرب العالمية الأولى. وكان لذلك أثر في توجيه "بريشت" نحو الشيوعية فيما بعد، تمردًا على طغيان الرأسمالية المسيطرة آنذاك. فقد أبغض ما يسود المجتمع من ولوع بالعنف. وبدا بعضه فيما تحكى من ذكرياته لذلك العهد، إذ اتخذ سفاكًا من أهل "اجسبورج" مثالًا لهذه النزعة في القسوة في المجتمع وسيطرة الرأسماليين فيه.

ولا ينبغي أن نهمل أثر نشأة بريشت في عقيدته الدينية. فهو ثمرة زواج غير موحد، إذ كان أبوه كاثوليكيًا وأمه بروتستانتية، وهذا يشرح لنا كيف لم يتمسك بشيء من العقائد المسيحية. وقد اهتم بالخلق والفضائل عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية، على أنه سئل مرة: أي أدب كان له التأثير الأقوى فيك؟ فأجاب سائله: "لا تضحك.. التوراة!". وهذه الإجابة لا يصح أن تستر عنا حملته القاسية على الشرائع وخاصة المسيحية. وتتجه سيدة ستيزوان الفاضلة– في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم، وهي من أواخر مسرحياته– إلى الآلهة الصينية في صيحة يائسة يتضح فيها موقف بريشت نفسه من الديانة، إذ تقول: "لابد أن ثمة خطأ ما في عالمكم. فلماذا تكافأ الرذيلة؟ ولماذا يصاب الإنسان الخير تمثل هذه العقوبات الشديدة؟". وهذه الصيحة بقايا من قراءة للتوراة، على الرغم من دلالة المسرحية اللادينية، ولكن جانب السخط فيها ينم عن تمرد المعتقد، لا عن برود الجاحد. وهذا ما يفرق بينه وبين الشيوعية بخاصة. ثم هو يفترق عن الشيوعيين كذلك بأنه برجوازي فأبوه مدير مصنع. وهو ينتمي من جهة أبيه

وأمه إلى طبقة الفلاحين ولكنه على أية حال ابن الشعب، وقد تربى في المدارس العامة. وفي عام ١٩١٧م دخل جامعة ميونيخ ليدرس الطب، وقلع دراسته في العام التالي لاستدعائه للخدمة في الحرب.

ويقص صديق من أصدقائه حادثة عرضت له أيام الدراسة لم يلحظها حق الملاحظة أحد من النقاد. فقد كان بريشت مع زميل آخر له في الفصل من ضعاف التلاميذ في الفرنسية واللاتينية، وكانا معًا مهددين بالرسوب آخر العام. وحاول زميله أن يحصل على درجة أكبر مما أخذ في اختبار من الاختبارات فيها بعض الأسطر المصححة وكتب بدلًا منها ليحمل بذلك المدرس على تحسين درجته. وسرعان ما اكتشفت حياته وضرب، واتخذ بريشت لنفس الغاية حيلة أبرع: فأضاف عبارات صحيحة لما سبق أن كتب، وسطر تحتها بالقلم الأحمر على أنها خطأ. وتقدم لمدرسه متسائلًا كيف تكون مثل هذه العبارات خاطئة؟ ولم يكن المدرس قد ألف مثل هذه الحيلة الماكرة، فاستدرك، وغير درجته، ونجح بريشت إلى الفرقة التالية. فقد أكد بريشت– في هذه الحادثة– طاعته وخضوعه، ولكن في سخرية ماكرة. فهو لم يزعم أن له حقًا في الحصول على درجة أكبر في الاختبار، ولكنه طلب إخراجه من دائرة ضعاف التلاميذ تصحيح الخطأ مصدره سوء تقدير جهوده. وهكذا كانت صفات شخصياته المسرحية: فمثلًا شخصية جاليليو في مسرحية "جاليليو" (١٩٣٩م) شخصية الماكر الذي يحتال للحصول على مقاصده. يتناقض مع نفسه، ويسلم لخصمه بأقيسته، ليواصل بحوثه، فهو يسالم اليوم ليواجه في الغد معارضيه، وفي مسرحية "آل هوراس وكورياس"، يظفر المحارب الذي يعدو في صورة الهارب ليقضي على خصوم

يتابعونه عدوة متفرقين لتفاوت مسافة ما بين كل منهم وبينه. وفي مسرحية: "الأم"– وهي مقتبسة من قصة جوركي– تستعير "بلاجيا فلاسوفا" أقيسة خصمها كأنها أقيستها، تهدف بذلك إلى إثبات زيف تلك الأقيسة. ولا شك أن لهذا كذلك صلة بالديالكتية. وفي الحق كان بريشت موزع الخواطر في صراع باطني يبدو في نتاجه. فإلى جانب مكره المغرض يبدو تعاطفه مع الفضيلة التي تمارس من أجل الفضيلة ذاتها، بدون نظر لنتائجها. ويبدو هذا التعاطف في مسرحياته الأخيرة على الأخص. فجاليليو يعني بالإخلاص للحقيقة، والأم شجاعة بالإقدام والتضحية والإخلاص للواجب، وسيمون ما شار في مسرحية "رؤى سيمون ما شار"، فتاة شديدة الحماسة لوطنها على نمط جان دارك، ومسرحية: "سيدة ستيزوان الفاضلة" وموضوعها إمكان القيام بأفعال خيرة، وموضوع "مسرحية دائرة الطباشير" العدل الاجتماعي في الاشتراكية، ولكن هذه المسرحيات كلها حوار دائم بين مطالب الفضائل في ذاتها وتكييفها الماكر على حسب الملابسات الاجتماعية التي قد تتطلب نفاق المحتال وتلون الحرباء.

واشتغل بريشت ممرضًا بالجيش. وتركت مناظر مستشفيات الحرب أثرها في شعره الغنائي في سن العشرين، ولكن أثر هذه المناظر قليل في مسرحياته فيما عدا "الأم شجاعة" و"قضية لوكولوس"، وفيهما يبدو بغضه الشديد للحرب. ثم عاد بريشت من الحرب وقد انجابت الغشاوة عن عينيه فيما يخص وحشية الطبائع، ليشارك مواطنيه الآلام والجوع ويعاني أثر ضياع أحلام العظمة الكاذبة. وقام أفراد الحزب الشيوعي– ومنهم "بريشت"– بمعارضة تجديد الجهود الحربية لاستعادة أحلام الكبرياء الوطنية، ولكنهم أرادوا أن

يعارضوا النازية بنظام لم يكن خيرًا من الذي عارضوه، ولم يكن تأييد بريشت للحزب الشيوعي صريحًا أول الأمر. فحتى مسرحيته القصيرة: التدابير المتخذة (١٩٣٠)، لا نعثر على إشارة صريحة للحزب الشيوعي، فقد كان حتى ذلك الوقت فوضويًا في نزعاته الخلقية والسياسية، رافضًا كل خضوع لنظام يحد من حريته.

وتزوج بريشت عام ١٩٢٢م واشتغل بالمسرح في ميونيخ، ثم صار مساعدًا في برلين لاثنين من كبار المخرجين المسرحيين لعصره: "ماكس رينهارب" و"وأروين بيسكيتور". وقد عارض التعبيرية والرومانتيكية في مسرحياته لتلك الفترة (حتى عام ١٩٢٧م) مما جعله مشهورًا، وزاد من شهرته ظهور ديوانه الغنائي الذي عنوانه: "مواعظ أسرته" (١٩٢٧م). وهو في ديوانه ساخر، متأثر بكيبلنج وبودلير وفيون ورامبو، غائص في تصوير أوحال الوجود وشروره. هذا، ولم يكن بريشت قصاصًا ناجحًا.

وانتهت فترة الاضطراب التي أعقبت الحرب باستقرار نسبي يكشف عن كثير من مساوئ النظام الرأسمالي. وبدا لبريشت والمفكرين اليساريين أن الرأسمالية تجاوزت الحد في إفراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون في إقامة حكمهم على الممولين وكبار الصحفيين، وبرز الحزب النازي قوي في تاريخ ألمانيا لأول مرة عام ١٩٣٠، فكسب مائة واثني عشر مقعدًا في الريشتاخ. ومن هذه الفترة– فترة الضمور الاقتصادي وتهديد طغيان النازية– بدأت تظهر مسرحيات بريشت ذات النزعة الشيوعية الصريحة. وفي نفسي الوقت ظهرت مسرحياته التي كانت تمثلها منظمات العمال. فمسرحية: "التدابير المتخذة" والتي تعالج الطرق الشيوعية في اضطرابات

الصين، أخرجها ومثلها جماعة عمال برلين عام ١٩٣٠م والمسرحية الثانية عنوانها "الذي يقول: نعم" تدافع عن تبعية الفرد الكاملة لأهداف المجموع حتى التضحية بالنفس. وقد مثلها تلامذة المدارس في نفس السنة. وفي مسرحية الأم (١٩٣٢)، كان دور الأم هو الدفاع عن قضية الشيوعية، وهي من طبقة العيال، حادة المزاج تمثل في خلقها شخصية بريشت. وقد لعبت دورها "هيلين ويجل" والتي تزوجت بريشت عام ١٩٣٨م، وبقيت الممثلة الأولى في مسرحياته، ومن أجلها كتب ذلك الدور. وهذه المسرحيات ذات النظرة الحزبية توحي بأن بريشت قد أقنع نفسه في صراحة بالحاجة إلى العنف. وقدر بهذا أن يواجه خطر النازية، وعلى حين كان يظهر استعداده للمسالمة ما يبديه من التسامح، كان ينضم في فنه إلى أولئك الذين يرون مقابلة العنف بالعنف. ولا ينبغي أن ننسى أن العالم كله قد اتخذ وسيلة العنف ضد النازية دون أن يفرض سلطانة طاغية على الأفراد نحو ما أراد بريشت أن يفرضه بشيوعيته. وسرعان ما منع عرض مسرحية الأم على الجمهور عام ١٩٣٢م. ثم كانت الكارثة، فسيطرت النازية على الحكم بدون سفك دم عام ١٩٣٣، فأجبر بريشت على ترك ألمانيا، وصودرت كتبه وكذا مؤلفات مشاركيه في نزعته. وقد أوشكت ابنته أن تقع رهينة في يد النازيين لولا مغامرة أحد العمال من الإنجليز مغامرة خطيرة لإنقاذها وهذه حادثة تراءى أثرها في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، حيث غامرت جروشًا بإنقاذ طفل الحاكم. وعلى الرغم من سلامة أسرته، لم يتخذ الخطوة التي كان يتوقع اتخاذها منه، فلم يذهب إلى روسيا، بل تردد فترة ما بين النمسا وسويسرا وفرنسا، ثم استقر في الدانمرك. فلم يتركها إلا لزيارات– بين

الحين والحين– لباريس ونيويورك، للإشراف على إخراج مسرحياته. ومن أجل ذلك زار نيويورك زيارة استغرقت من الربيع حتى الصيف من عام ١٩٣٣م. وبرغم ذلك لم يقطع صلته بالشيوعية. وربما قصد من بقائه بعيدًا عن مركز الشيوعية أن يظل نشاطه ملحوظًا في خارج حدودها، وإذا كان التقرير الصحفي لزيارته روسيا مرة واحدة صحيحًا فإنه يضيف سببًا آخر لرفضه الإقامة في روسيا، خلك أنه أعرب عن عجزه عن تلك الإقامة حين سئل، معتذرة بهذا الاعتذار العميق المرح: "لا أستطيع أن أوفر لنفسي السكر الكافي للشاي والقهوة". ويمكن أن يكون هذا السكر كناية عن أشياء كثيرة. وعلى أية حال لم يجد في روسيا ما يجتذبه.

وعشية الحرب ترك بريشت الدانمارك إلى إستكهولم، ثم إلى فنلندا عام ١٩٤٠م. ومن هناك استخرج إشارة دخول للولايات المتحدة، ولم ينتفع بها إلا في ٢١ من يوليو عام ١٩٤٠م. وفي ذهابه إليها عبر بلاد السوفييت حتى "فلاديفستك" حيث أبحر في أمان في المحيط الهادي إلى الولايات المتحدة. ويدل مسلكه هذا على أنه أبى أن يكون داعية لحرب، كما تدل على ذلك مسرحياته التي بدأت تظهر منذ عام ١٩٣٧م، وعنواناها: "الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" و"بندقية الأم كرار"، و "الرؤوس المدببة" و "الرؤوس المستديرة". وهي تقف حيال النازية والشيوعية مع موقف هجوم، على ما يشوبها مع ذلك من نزعة اشتراكية– حقًا قد تعرض بعد ذلك لقضية الشيوعية في أشعار غنائية قصيرة وفي بعض مسرحيات، مثلًا في مطلع دائرة الطباشير القوقازية، التي كتبت ما بين ١٩٤٤– ١٩٤٥ وفي "أيام الكومون"، ولكنه فيها جميعًا يرى أن الشيوعية هي المعارضة المأمولة

للنازية، دون دعاية للشيوعية ذاتها بوصفها مذهبة ويظل مضمون هذه المسرحيات إنسانيًا أكثر منه سياسيًا. ومن عام ١٩٣٧م حتى عام ١٩٤١م ظهرت المسرحيات التي وطد بها شهرته العالمية– إلى جانب مسرحية دائرة الطباشير المتأخرة عنها قليلًا في تاريخ ظهورها– وهي "الأم شجاعة" و"حياة جاليليو"، و"سيدة سيتزوان الفاضلة" و"السيد بونتيلا وخادمه ماتيو"، وفيها يستعرض صنوف السلوك الإنساني ليتعاطف المرء معها أو يتمرد عليها، وليسائل نفسه في كلتا الحالتين عما يجب أن يفعل في مثل هذه الملابسات. فليس فيها غموض في الصراع المسرحي كما كان في نتاجه في العشرين، ولا تصريح برسالة كما في مسرحياته في سن الثلاثين. وفي هذه المسرحيات الأخيرة لا ينصح بريشت بفعل الشر في سبيل تطلب الخير. وجوهرها إنساني سمح، يؤكد. العدالة ويدعو إلى الفهم عن طريق الإقناع. وفيها ينتقل من الغنائية الذاتية إلى عذاب الفكر، ومن التجاوب مع شئون الحياة اليومية إلى السخط على تفاهاتها، ومن التعاطف مع صنوف البؤس إلى النفور من شهوات الأثرياء. فطهارة الإنسانية هي التي حرص على توفيرها وإن كانت مضامين الشيوعية هي المخرج على حسب ما يفكر فيما بينه وبين نفسه.

ومن الخطأ أن نعد بريشت متأثرة بنماذج كتاب وطنه، كجوته مثلًا، فقد كان يحقرهم، وقد تأثر بآداب الصين، وبنزعة كونفوشيوس، داعية الإصلاح الإنساني المسالم الذي عاني النفي مثله.

وعلى أثر عودته من الولايات المتحدة تغيرت نظرته إلى المسرح، فقد قرر في كتابه: "الأورجانون الصغير في فنون المسرح" (١٩٤٨م) ، أن وظيفة المسرح أن يكون مبعث مسرة قوية للعامل لا حدود لها من حيث هي متعة

فنية، ولكنها مصحوبة بمخاوف تطور دائم، وبالاختصار: اتجه بريشت إلى عناية بالفن وفلسفته: "فأيسر صورة للوجود ليست في تقرير حالة العمال ظاهرًا أو عرضًا، ولكن في الفن". وهذا مسلك المتأمل، ولكنه ظل مرتبطًا بالمسلك الثوري، بحيث لا نستطيع التوفيق بينهما إلا بأن بريشت بري أن يشف التصوير للواقع عن الغاية منه، دون تصريح به يفسد العمل الفني. وهذه مسألة بريشت في الحقيقة في سنيه الأخيرة. وقد زار ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٨م، ثم استقر فيها عام ١٩٤٩ وظل هناك- فيما عدا بعض رحلات قام بها- حتى نهاية حياته. وقد فضلها على النظام الإقطاعي الرأسمالي في ألمانيا الغربية، على أنها كانت دون ما ينشد من مثال. وفي نفس الوقت عنى بالحصول على جواز سفر بوصفه مواطنًا نمسويًا، ووضع حسابه في بنوك سويسرا. ولم يضطر قط إلى الانتفاع بهذه التدابير الاحتياطية، ولكن اتخاذها يدل على وجهته الفكرية. وقد هيأ بها نفسه لترك ألمانيا الشرقية، لأنه قدر أن الثورة الصناعية ربما تكون قد انتهت فيها كما انتهت في روسيا. وقد عانى أول صدام بها حين سحبت مسرحيته: "دعوى لوكولوس" من أول عرض لها عام ١٩٥٠م، ثم حين قمعت الحكومة حركة نفور بالعنف عام ١٩٥٣م فنشر رسالة احتجاج اضطر إلى تعديلها، ولا يعرف بالضبط أي نوع من الضغط مارسته الحكومة عليه آنذاك. وقد اقتنع في أواخر حياته بأن الشيوعية أوحت له بها الملابسات، ولم يقتنع بها في التجربة والواقع.

وحملته طبيعته الماكرة الحربائية- كجاليليو في مسرحيته- على الوقوف عند الحل الوسيط، بممالأة الحكومة، لتأتي للوصول إلى غايته الإنسانية من أديه. ومنذ عام ١٩٤٩م أقيم مسرح "الأنسامبل" ليخرج بريشت به

مسرحياته وما يقتبسه من المسرح الكلاسيكي. وكان يكرر للممثلين الذين يدربهم في الإخراج أنه لا يحاول أن يبين أنه على حق، بل يجتهد أن يكشف كيف هو على حق. ويعد هذا التواضع تطورًا منه، بدلًا من عقيدته التقريرية في سنيه الأولى. ويكرر كذلك لهم أن عليهم أن يتجاوبوا هم أنفسهم مع أدوارهم ليتألقوا فيها. وكان في إخراجه لا يحترم النص، ولا يقدسه، بل يضيف إليه ويحوره مقربًا إياه من الواقع، متخذًا حياله نوعًا من التسامح كتسامحه مع العالم من حوله، فهو يعتقد أن النص مفروض على الجمهور. وظل ضد العقلية المذهبية على الرغم من تشيعه للمذهب، بل حرص أن يكون إنسانية في مسرحياته. وكان أهم مظهر لذلك نزعته الديالكتية المرنة التي قضت على تعصب الجمود المذهب، وإن ظل وقوفه، عند الحلول الوسط مخجلًا حقًا، كتفكيره في أن فرض الاستبداد في سبيل الغاية أولى من مراعاة حرية الفرد.

وقد مات في ١٤ من أغسطس عام ١٩٥٦م قبيل زيارة فرقة مسرح الأنسامبل للندن بقليل. وفي السماح له بهذه الزيارة من جانب حكومة ألمانيا الشرقية ما يدل على موافقتها أن يسمع صوته في العالم، بعد أن كانت مسرحياته مريبة. وقد ظلت قبضة الحكومة مسلطة عليه طول حياته فيها. وربما أطلعتنا الوثائق– التي لم تكتشف بعد– على ما يؤكد أنه لم يكن شعبية في ألمانيا الشرقية ولا لدى النقاد الشيوعيين في روسيا. وربما تسومح معه لأنه رئي أنه ليس خطيرًا، وأن السماح بعرض مسرحياته وقراءتها سيساعد على تكوين مذهب أكثر إنسانية.

والنقاش حول مسرحيات بريشت يثير مسائل تخص الأدب الألماني وتراثه من ناحية، كما يثير مسائل عامة حول الأدب واتجاهه العام الحديث. فمنذ حوالي مائة سنة، جد في العالم الغربي اتجاهان فلسفيان كان لهما صداهما في الأدب عامة: هما الاتجاه إلى الإصلاح عن طريق الترقيع والترميم، ثم الاتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة، إلى جانب القصد في الفلسفة والأدب إلى التجاوب مع الواقع بقبوله كما هو. وهذه الاتجاهات المختلفة بذورها في تاريخ العالم الفلسفي والأدبي. فإلى نزعة الرواقين والصوفيين والبوذيين قام الثوريون والمصلحون وذو الرسالات الإنسانية. وتتضمن دعوة المثاليين نفسها ثورة على الواقع، لأنها لا ترضى به في تطلعها إلى المستقبل. وفي حوالي الستين سنة الأخيرة نما اتجاه فلسفي وقتي يمثل في الاستسلام شبه الصوفي في أشعار ريلكه، وفي جهود بعض علماء النفس الذين حاولوا حمل الناس على الاستسلام لواقعهم، لشفائهم مما يضيقون به من صدام هم بهذا الواقع، ومظهره في الفلسفة التي تقبل الواقع كما هو، وتدع كل شيء كما هو. وبعض مسرحيات ت. س. إليوت تتسامح في أن يدع المرء نفسه يعيش مع الشاربين، مثلًا في مسرحيته: "حفلة كوكتيل".

وفي أمريكا جد اتجاه يرجع إلى "إمرسون"، وفيه مشابه من البوذية على طريقة البوذي: "زين"، يزين للمرء سعادته الذاتية وسط الكوارث، وأن يلتذ المرء بالشراب حتى حين ينهار المنزل من حوله. وفي ألمانيا على الأخص

سيطرت فلسفة قبول الواقع منذ "جوته"[1]، الذي جعل روح اللعين فاوست تصعد إلى السماء على الرغم مما اقترف من آثام. وفي كنف النقد السلبي راج الاتجاه إلى تصويب نظام العالم كما هو، عند جوته، ومن خلال فلسفة هيجل وشوبنهور، ومع تحوير في الصورة عند نيتشه وهيدجر، ومن أواخر ممثلي هذا الاتجاه توماس مان.

وقد أثار هذا التراث الفكري والأدبي سخط ألمانيا الحديثة، إذ رأوا أنه ينتهي في عاقبة الأمر إلى الاستسلام، ومعاناة الواقع، لا يقصد ما ينتج عنه من خير، ولكن لأنه الواقع، ويجب أن يكون. فإلى أي حد أصابوا في تأويل تراثهم الماضي على هذا النحو؟ هذا ما يضيق المقام عن تفصيله. ومهما يكن من شيء فقد أقام بريشت فكرته في الأدب والمسرح– في نظرياته ونتاجه– على مقاومة الاستسلام، وفي سبيل ذلك قاوم المسيحية بوصفها– في نظره– دين الاستسلام. ورأى من خلال فهمه للتراث أنه مظهر تحلل البرجوازية. وأنكر أن يكون المسرح مكانًا لا تثار فيه المشاعر الإيجابية التي ترمي إلى تغيير العالم. وبانضمام بريشت للحزب الشيوعي أصبحت المسألة معقدة.

ويتساءل "مارتن إسلن": إلى أي حد أمكن بريشت أن يلتزم بعقيدة سياسية، ثم تخلق مع ذلك أدبًا عالميًا حافلًا بمعان إنسانية عميقة كما يكشف عنها نتاجه الفني في صورته الجمالية؟ لا شك أن بريشت كان كاتبًا

---

(1) لسنا مع رونالدجراي في فهمه لمسرحيي فاوست على هذا النحو، وقد بينا في مكان آخر ما يقصده جوته في تصويره لشخصية "فاوست" وفي مسرحيته الأولى، ثم تصويره لنجاة فاوست في مسرحيته الثانية ولعل رونالدجراي يقصد تأويل بعض النقاد الألمان لجوته.

عالميًا وشاعرًا إنسانيًا. وعلى القارئ– في نظر الناقد السابق– أن ينظر إلى تلك المعاني الإنسانية ونجاحها في تصوير الصراع الإنساني وما يشف عنه من فضائل بدون نظر إلى المذهب الذي رأي بريشت أنه المخرج الوحيد للإنسانية. وهذا هو رأي الناقد الآخر "جون وبليت" – الذي يرى في بريشت أنه فنان قبل كل شيء– وهكذا يشرح أعماله "إريك بنتلي"، قاصدًا إلى تعريف الجمهور الإنجليزي به، دون التفات إلى تفسير أدبه بقرائنه من الواقع أو القصد. وكان الاتجاه العام في النقد الأمريكي إلى شرح بريشت، والإعانة على فهمه فنيًا، لا إلى نقده. ولم يختلف الحال كثيرًا عن ذلك في "النقد الأوربي" بعامة، مثل نقد "رينيه وينترن"، و"جينيفيف سيرو" من الفرنسيين، في بيان أصالته، ووحدة عمله، ومكانته في تاريخ الأدب. ومن أهم ما أثير عنه في النقد الألماني شرح معني ما سماه بريشت: "المسرح الملحمي". فقد بينه بيتر سزوندي بأن الإنسان الحديث أصبح أكثر إحاطة بطبيعة نفسه، في "موضوعية الذات" التي جعلته يتطلب في المسرح مواجهة نفسه في واقعه، عن طريق النقد الذاتي لهذا الواقع. ويشرح الناقد الألماني رينهولد جريم "وسائل التغريب" التي دعا إليها "بريشت" في مسرحياته، وسنتعرض لها في هذه الصفحات بعد قليل. ويشرح نقاد آخرون معني ثورته على الواقع في نقده الاجتماعي في مسرحياته المختلفة. وآخرون يقربون بينه وبين هيدجر في تشاؤمه، حيال سوء المصائر الإنسانية.

وينقد هربرت لوتي "بريشت" نقدًا لاذعًا من الوجهة الفنية. فليس بمسرحياته حكاية، بل سلسلة مناظر كأنها مناظرات جدال، كأنما شخصياتها دمى مسرح العرائس، ويظهر عجز مؤلفها في عدم ترابطها فنيًا. وتتشابه

شخصياته كلها في عنادها وركودها، كأنها الدودة في طور الشرنقة، في عزلتها داخليًا وخارجيًا. وينتهي إلى أنه مخرج عظيم، ولكنه ليس مؤلفًا مسرحيًا ولا يرى "هنري إدلر" في مسرحيات بريشت سوى ميلو درامات مشحونة بالعاطفة.

يرى مؤلفنا أن نقد أولئك المتحاملين مبني على تأثر انهم الأولى، وأنهم يقيسون مسرحيات بريشت بمقاييس المسرح الكلاسيكي التقليدية، ولا معنى للتساؤل عما إذا كان يمكن للمرء أن يكون ذا عقيدة ومؤلفًا مسرحيًا كبيرًا. وإنما يقصد مؤلفنا إلى جلاء الناحية الدرامية ودوافعها من حياة بريشت، دون التفات إلى شخصية بريشت السياسية أو النفسية في ذاتها. ويرى أن التقويم الصحيح الكامل المسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها في المسرح بعد الإخراج، لا على النص وحده. فقد حورها وأضاف إليها مناظر وعبارات كثيرة في إخراجه، وبخاصة في مسرح "الإنسامبل". ولنضرب لذلك مثلًا من مسرحية: "دائرة الطباشير القوقازية". ففيها تنقذ جروشا الخادم القروية طفلًا من الموت في أثناء الثورة، وتسلك بالطفل مسالك جبلية وعرة في طريقها إلى منزلها. وتقف أمام كوخ معزول لتبتاع لبنًا من فلاح شحيح يغالى في ثمن اللبن، فتقبله بعدم مساومة. والمنظر يكشف عن المزاج الحاد للفتاة في ضيقها بالطفل، حين نوجه إليه الحديث كيف لا يمكنه أن يستغنى عن اللبن، على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بالثمن المطلوب بعد المساومة. ويبدو الفلاح مجرد بخيل شحيح مغال في ثمن متاعه، ولكن حين أخرج بريشت نفسه المسرحية في مسرح "الإنسامبل" عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذي معنى إنساني معقد.

فيبدو الفلاح مذعورًا أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة. وحين يرى الطفل- وهو ابن حاكم الإقليم- في ملابسه الثمينة الممزقة، يثور في خيلته حقد طبقي، ولكن بعد أن يتناول الطفل اللبن يشعر الفلاح بارتياح، فيكون شعوره الإنساني بمثابة قنطرة تصل- إنسانيًا- ما بين الطبقات. ثم يضيف "بريشت" منظرًا آخر لا تحتويه مسرحيته المطبوعة: إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة، في حين حقيبتها الثقيلة على الأرض. ويساعدها الفلاح على حمل الحقيبة بوضعها على كتفها، مما يبين عن طيب طوية الفلاح. وحين تستدير الفتاة الفلاح، سائرة في سبيلها، يقلب الفلاح قدح اللبن على فمه ليستقطر نقاط اللبن الباقية، وفي حركته ما يدل على شراهة وشح رأينا سماتها في مساومته في بيع اللبن، كما يدل كذلك على سلطان الضرورة والحاجة بمثابة عقبتين في سبيل الكرم والأريحية، مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته للفتاة. وفي ذلك تتضح قضية حبيبة إلى نفس بريشت في مسرحياته، وهي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك بدافع الواقع الذي يجب أن يتغير كلية، كما يشف ذلك الإخراج لمسرحياته عن أغراضه الإنسانية في وضوح، على أن مسرحيات بريشت ذات قيمة فنية ودلالة على جانب واقعي لعصره، سواء مسرحياته الأولى في الفترة المضطربة من حياة ألمانيا ومسرحياته الأخيرة حيث تم له النضج الفني. وفي الحق أن التراث الأدبي والفلسفي الذي واجهه بريشت ونشأ فيه جعل واجبه شاقًا من الناحية الفنية والإنسانية.

وتراءى أثر هذا في اضطرابه في مسرحيته الأولى: "بعل"[١]، وظهرت

---

[١] اسم صنم الديانة الفينيقية والبابلية.

عام ١٩١٨م، وهي تعكس مأساة الواقع المضطرب المروع كما حاولت تصويرها التعبيرية التي كانت مزدهرة في ألمانيا لتلك الفترة. و"بعل" بطل المسرحية غنائي ضاحك، وسفاك وحشي الغرائز، وواله مستهتر، ولوع بأن يجمع بين امرأتين في سريره، ينطلق في صنوف شهواته في إسفاف ودون ضمير، ويعيش حياته في حدة وتوتر، مستوى أقصى للواقع من حوله، ويتقبل هذه الحياة في عالمه بكل ما فيه من مهجة وما يسوده من شره الحرص، على أن في غنائيته طابع حنو يشف عن نوع من البراءة بجانب ما يمثله من شرور وقبح. وقد تأثر بريشت في مسرحيته هذه بمسرحية تعبيرية لهانس جوست، عنوانها: "المنعزل". وظهرت قبل ذلك بعام. وبطلها يشبه "بعل" في ميوله الإجرامية، وفي همه بالواقع وحرصه على الافتتان به في كل صنوفه. وفي "بعل" وجرثومة إجرام، لا في أنه ابن جحود ومحب غير وفي فحسب، بل وفي تقبله للخير والشر على أنهما مظهران متساويان للواقع. وليس هو رواقيًا ولا اجتماعيًا بل نرجسيًا، يحب نفسه في كل ما يفعل، ويطلق العنان لدوافعه غير عابئ بالآخرين، ولا معتله بحقوقهم. وحين قتل صديقه في ثورة غضب لم ير في جريمته سوى أنها "حادث مهم". وقد رأي فيه الناقد شوماشير أنه يصور هرب بريشت نفسه من الواقع في نزهة بوهيمية. ويحتضر "بعل" راقدًا على الأرض في كوخ غابة. يحيط به حطابون يجري بينه وبينهم هذا الحوار:

رجل (منهم لبعل): هذا هو أنت كالمرأة الشمطاء، ثم شيء يدعو إلى التفكير!

(يبصق في وجه بعل. يهمون بالخروج).

بعل: ابق معي عشرين دقيقة (يخرجون).

واحد منهم (بجانب الباب المفتوح): يا للنجوم!

بعل: امسح البصقة.

الرجل (مقبلًا عليه) أين؟

بعل: على جبهتي.

الرجل: هنا. مم تضحك؟

بعل: هذا يروقني.

الرجل (في غضب): أنت صفر على الشمال، هذا هو أنت، إلى اللقاء.

بعل: شكرًا.

الرجل: أو أستطيع أن أعاونك في أمر آخر؟

– ولكن يجب على أن أذهب إلى العمل. يا لك من جثة منتنة!

بعل: تعال إلى.. اقترب مني.. (ينحني عليه) ما أعظم ما أعجبني!

الرجل: ماذا؟ أنت زير النساء المعتوه، أو من يمكنني تسميته بالشره البطين؟

بعل: كل ما تريد أن تقول.

الرجل: جريت وراء أوهام من طبيعتك (يضحك عاليًا، تخرج من الباب الذي يظل مفتوحًا، ترى منه السماء الزرقاء).

بعل (في قلق): إلى أيها الرجل.

الرجل: (من الشباك) إيه؟

بعل: أتذهب؟

الرجل: إلى العمل.

بعل: أين؟

الرجل: وماذا يهمك؟

بعل: كم الساعة؟

الرجل: الحادية عشرة والربع (يذهب).

بعل: (وحده) ذهب إلى الشيطان. (صمت) واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة. لا فائدة (صمت) ليذهب بعيدًا! أوشك محيطك الملعون أن يصيبه. كل شيء ينضج رطبًا من جديد، هيا إلى النوم، واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة. الجو خانق هنا، لابد أن في الخارج نورًا، سأذهب (ينهض). سأخرج، أي بعل الحبيب (في حدة) لن أفوت مثل فأر. في الخارج نور، لابد. يا لبعل الحبيب! حاول أن تسير إلى الباب حبوًا، أفضل للك أن تخرج من تحت الباب. يا للعنة! يا لبعل الحبيب! (يزحف على يديه ورجليه نحو عتبة الباب) النجوم.. هيه! (يزحف حتى يخرج)".

وهذا الأسلوب المتقطع اللاهث الخاطف المركز يمثل الأسلوب التعبيري الذي مر به بريشت في مرحلته الأولى من تأليفه المسرحي، ويبدو بعل فيه مرحبًا بجمال النجوم ترحيبه بالبصقة في وجهه. فهو يتقبل الواقع في حدة في

في كلتا ناحيتيه دون تردد ومن العجب أن بريشت يسلك حيال "بعل" مسلكًا غير خلقي، فلا يبين خطأه، بل يوحي بأنه يستصوبه، ولكن مما يلحظ أنه لم يعرب عن حبه للقوة والعنف. ويذلل "بعل" البطل الوحيد الذي يعوزه تمامًا الإحساس الاجتماعي في المسرحية. ولن يظهر له نظير في مسرحيات بريشت الأخرى ما عدا "أزدك" في مسرحية: "دائرة الطباشير"، و"بونتيلا" في مسرحية: والسيد بونتيلا وخادمه ماتي"، وهما مسرحيتان ظهرتا في أواخر العقد الثالث من عمره. وبعد مسرحية: "بعل"، السابقة، توالت مسرحيات بريشت التي تحتوي دائمًا على مضمون اجتماعي. في مسرحية: "طبول الليل" (١٩١٨) تصور نبيلًا عاد من الحرب في ثورة الشيوعية المخفقة عام ١٩١٩م ، وفيها ينكر البطل الحرب. ويفضل نشدان السعادة لنفسه على المشاركة في الثورة الاجتماعية.. ولم يتضح وجه الصواب في اختيار المؤلف لبطله. وقد بقي فيها بريشت قائمًا بواجبه بوصفه مسجلًا للتجارب الاجتماعية في أقصى. ما لها من توتر. ومسرحية "دغل المدن" (١٩٢١) ذات مغزى عصري. وفيها يسخر من النظام الرأسمالي في أمريكا في تصوير تقريبي "كاريكاتوري". ولا تعليل فيها للأحداث ولا اقتراح حلول. بل دعوة للجمهور أن يفكر فيها هو قائم فعلًا، ثم مسرحية "إدوارد الثالث"، وهي اقتباس من مارلو (ظهرت عام ١٩٢٤) وفيها يحبذ الشرور ما دامت تؤدي إلى خير، وفيها يقول البطل مورتيمر: "الجريمة خير" ما أدت إلى شيء ما، على حسب تقديرك لما تريد، ويقصد بريشت تبرير وسائل العنف السياسية بالغايات المقصودة منها. ومسرحية "رجل برجل" "١٩٢٥- ١٩٢٦)، يصور رجلًا تجرفه الأحداث تصويرًا نقديًا غامضًا،

وبطلها "جالي جي" Gali-Gay أجبره ثلاثة من جنود الإنجليز أن يأخذ مكان زميل لهم غائب في الجيش الهندي. وما يلبث أن ينقلب تدريجيًا من محب للسلام إلى قاس وحشي متعطش للدماء. ولا منطق للأحداث في متابعتها من الناحية الفنية. وينقطع مجراها بشروح يقوم بها شارحون على طريقة بريشت. وفيها تتصارع الجيدة مع الجانب الخلقي. أكان يقصد أن يجاري الإنسان الأحداث أم أنه كان يهجو هذا الواقع؟ فالمسرحية تختم بقول الشارح الراية: "إن الحياة على الأرض جد خطيرة". وفي ذلك استسلام يقضي على الجانب النقدي الذي يظن أن بريشت قصد إليه. والمسرحية ذات طابع سلوكي في التصوير، أي عرض السبات الخارجية دون التعرض لانعكاساتها الباطنة.

ومسرحيته الأخرى: "أوبرا بثلاثة مليمات" (١٩٢٨م) شعرية تعالج تحلل المجتمع الرأسمالي، عمادها على كلمة لسولي برودون: "إن الملكية (بكسر الميم) سرقة". وفيها هجاء مباشر للطغيان البرجوازي لا لشخص بعينه. وفها يسلك "ماكبث" حيال الرأسمالين مسلكًا قاسيًا، فيدعو الجمهور إلى تحطيم الوجوه بمطارق من حديد. وعنده أن الأكل أولًا والخلق بعد ذلك. ولا يعرف بالضبط ماذا يقصد بريشت: أيتطلب الثورة الاجتماعية أم يسخر منها؟ ويعرض فيها حيل المتسول الوقح: "بوتشوم"، في تعليمه رفقته من الشحاذين الفرق بين ترقيق القلوب وتخويفها، وأن الفقر- إذا حسب حسابًا دقيقًا- مثمر في نتائجه. ويزعم أنه ورفقته من المتسولين يقومون بمهمة إنسانية في ترقيق القلوب، ولكن حيلهم تفقد أثرها حين تتكرر، لأن الناس يبحثون دائمًا عما يقسى قلوبهم، والإنسان سيء في طويته ولا أمل في

نجاته. وتؤكد الجوقة أن الإنسان يحيا أساسيًا "على الجريمة القاتلة"، وفي آخرها يعفو الملك عما كبث فيها اقترف من آثام. فالشريرون يهربون من العقاب، وبخاصة خبثاء الرأسماليين. ويصيح "برتشوم" كأن هذا العفو نتيجة سعيدة: "عفو حر من الملك الحر!"– ولكن في نفس الوقت الذي تثور فيه الجماهير على سادتهم، كان بريشت يريد أن يعرب عن أن ما كبث وشركاءه لن هربوا من العدالة مستقبلًا. وهذه ثمرة المظالم متى اشتدت. ويضيف في تعقيبه: "ولذلك لا ينبغي أن نحتد في محاربة المظالم". وهذه صخرية حادة من وجهة النظر الشيوعية. وتتغنى الجوقة في نهاية المسرحية: "حارب الظلم، ولكن في اعتدال. فمثل هذه الأمور تقشعر منها الأبدان حتى الموت لو تركت لسبيلها. وتذكر أن وادي الهموم قائم كالقار، بارد كالحجر".

وفي المسرحية يمر بريشت من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى مضادة، فيثير مرة العطف، ويدع مرة أخرى شخصياته تدافع عن أقسى وجوه العنف. وهذا التذبذب يجعل كل تأويل غير مؤكد، ولكنه كان يفتن المتفرجين مكتفين بهذه المتعة، غير مبالين بما وراءها.

وفي سن الثلاثين ظهر اتجاهه المذهبي في صورة أوضح. ومن أهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية: "التدابير المتخذة"، وفيها أربعة من دعاة الشيوعية توجهوا البث الدعوة في الصين، يقوم واحد منهم بالدعوة إلى العطف والإيمان بالإحسان، ويؤمن بمبادئه الإنسانية أكثر من إيمانه بالمذهب. ثم يستجد من الملابسات ما يحتم ذبح أكثرهم تحمسًا، ويقتل عن رضى في مصلحة الجماعة. والمسرحية غير متقنة فنيًا، وغرضه منها إشعار الجماهير بضرورة إتيان أعمال غير إنسانية لنصرة المبدأ. ويتفق ذلك مع

وجهة نظره في مسرحيته الأخرى: "جان دارك" (١٩٣١- ١٩٣٢)، وفيها تصرح البطلة حين تحرق أنه عندما يسيطر العنف لا يسعف غير العنف، في حين يسخر منها القسيس لأنه يعتقد غير ما تعتقد، وتظل هي تعتقد في إمكان الإصلاح والإحسان، وإن يكن جهدها من أجل ذلك عابثة، لأنه يمثل خلق الأثرياء، لا ثورة الاشتراكية. والمسرحية غير مقتنعة فنية بقضيتها.

وأهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية "الأم" (١٩٣٠- ١٩٣١م) المقتبسة من قصة الأم لجوركي، وهي تصور اعتناق امرأة قضية العمال والحزب الشيوعي، وتوزع "بلاجيا فلاسوفا، المنشورات، وتساعد العاملات على جمع معونات الحرب، وتظهر في النهاية حاملة العلم الروسي الثورة ١٩١٧م، ولكنها ليست مصورة من وجهة نظر تعليمية، فلا تشرح مسائل المذهب ولا تحلها بل إنها تظهر في مناظر شتيتة لا وحدة لها، ولا إقناع فيها، والبطلة مجموعة متناقضة من فضائل ورذائل، ولكنها تثير الإعجاب بشجاعتها وإخلاصها.

وفي مسرحياته هذه حدة شيطانية تذكر بستر ندبيرج، إلى إثارة السخرية والضحك على طريقة شابلن. وتظهر عبقريته في تصوير الشخصيات، التي تحكي العالم الخارجي بما فيه من عنف وضراوة حيث تتجاور الوحشية مع الحاجة إلى العاطفة، والصراحة مع القسوة، في عالم تفتقد فيه المعاني الإنسانية ويظل مسرحه أقدر على الإثارة بجزئياته الخاطفة من الإثارة بمجموعه ووحدته.

وبعد المنفى أخذ بريشت يتطور في فنه المسرحي ونظرياته النقدية. فقد

كان قبل منفاه من ألمانيا يرى أن المسرح يجب أن يكون أرسطيًا، يطهر المتفرجين بالرحمة والخوف، عن طريق التحول والتعرف، كما في نقد أرسطو. وبعد ذلك تأثر في تطوره- كما تأثر في فن الإخراج- بآراء رينهاردت وبيسكتور. فهما يريان مشاركة الجمهور في أحداث المسرح، مما يطلق عليه فنيًا هدم الجدار الرابع، وينتفعان في المسرح بوسائل الإخراج السينمائية، ويدخلان المناظرة والحديث الفردي (المونولوج) للتعليق على الأحداث، ويحرصان على وحدة شعورية وخيالية للمسرحية بدلًا من وحدة الحديث الحقيقية كما كانت معروفة من قبل. وعن طريق تأثر بريشت بهما ثار على المسرح الأرسطي ودعا إلى ما سماه: "المسرح الملحمي"، أو المسرح اللاأرسطي، ونشر أسس البناء المسرحي الجديد- كما يراه هو- عام ١٩٣١م.

وموجز ما قاله في تصوير سمات مسرحه أن مسرحياته ملحمية، يعي الإنسان فيها طبيعته على طريقة جديدة، ويواجه البائس على منهج نقدي. وهذه المسرحيات تعتمد على القصص، لا على الحدث، كما في المسرحيات الأرسطية. ومسرحيات بريشت تجعل من المتفرج ملاحظًا، غير غائض في الحدث كما كان من قبل، ولكنها توقظ فيه قدرته على العمل. ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة. وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمرًا يبعث على استخراج أقيسة، بدون اعتماد على الإيحاء العام كما كانت عليه الحال من قبل. وفي مسرحياته تحول المشاعر إلى وقائع يراها المتفرج ليدرسها في حين كانت المسرحيات- قبله فيما يرى- مبنية على الشعور. ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علمًا، وأنه غير قابل للتغير، بل

هو فيها موضوع بحث، متغير دائمًا، ومبعث تغير لعالمه دائمًا، وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج، بل طريقة الحل وتبريرها الفكري. وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته، لا يتوقف معناه على ما بعده. فالموضوع يتقدم في صورة موجات تحدد في جو مفاجآت لا في خطوط متصلة، ثم إن في مسرحياته تحدد الشخصية المدنية المفكرة على حسب العقل، في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الموجود على حسب المشاعر.

ويلحظ بريشت نفسه أن هذه ليست حدودًا فاصلة بين مسرحياته والمسرحيات القديمة. وهو لم يهمل وحدة الموضوع، وإن أهمل وحدة الحدث. فالرباط الخلفي بين أحداثه واضح لمن يتأمله. ويربط الشعور بين الأحداث في وحدات إيقاعية يتجلى فيها جهد في كبير، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم. وبعض مبادئه غامض، كزعمه أن الإنسان في المسرحيات الأرسطية معروف ولا يتغير، وربما كان يقصد من وراء ذلك إلى إنكار "الجبرية" لأنه حرص على توكيد أن الإنسان قادر على تغيير مصيره بمواجهته. كل هذا غير مسلم به على إطلاقه، إذ بالشعور لا بالمنطق، وبالاندماج في الحدث لا بالتخلي عنه، يدرك المتفرج دوافع الحدث. وفي كتابنا هذا سبق أن ضربنا أمثلة لحرصه على إثارة الشعور في نص مسرحيته: "دائرة الطباشير القوقازية"، وفي إخراجها.

ومن وسائله الفنية– لتحقيق مبادئه السابقة– إضاءة المسرح في أثناء العرض ليظل المتفرج على وعى بنفسه وبما حوله، واستخدام الصور المتحركة وشرح الأحداث بوساطتها، وكثيرًا ما كانت مفتعلة. واستعمال مكبر الصوت وقد أثار الضحك بين المتفرجين فعدل عنه، واستعمال الأقنعة،

وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها ما سماه بريشت: ""لتغريب". وبها يظل الممثل منفصلًا عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثلها. وقد كان المخرجون من قبل يمدحون الممثل حين يندمج في الشخصية حتى يظن أنه هي. وكان أعظم ما يتوقع من مدح لمن يمثل دور هاملت– مثلًا– أن يقال له: إنه هو هاملت. وهذا ما ينكره بريشت كل الإنكار، وعنده أن الممثل ينفعل بدور الشخصية ولا يظل باردًا، ولكن على أساس أنه يحكيها ولا يتوحد معها. وكان يحرص على توكيد هذا المعنى في الإخراج.. فيجعل الممثلين في مرحلة "الإخراج" يحكون أدوارهم بصيغة الغائب، كأنهم يتحدثون عن غيرهم، ويحكونها في الماضي لا في الحاضر، حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التي يمثلونها، أو توضع الشخصية في دور، بحيث يشعر المتفرج أنه مفروض عليها، كرقصة "إيليف" ابن الأم شجاعة التي يقوم بها لا عن تجاوب، بل ليشارك فيها كأنها مفروضة عليه.

وتتسع وسائل "التغريب" حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية ذاتها، كي يصير الحدث غريبًا في نظر المشاهد، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره. وعنده أن مجرد تصير الحدث غريبًا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره، وهو في هذا يتجاوز التعرف الأرسطي، كما يخالف "زولا" الذي يرى أن الواقعية نقل قطاع من الحياة موضوعيًا إلى عالم الفن. وجوهر المسرح عند "بريشت" أن يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته، لتكون المسرحيات مقنعة بالتفكير، كالدفاع أمام القضاء. ومن وسائله في ذلك توكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله، مثل شخصية "شين تي" التي تقترف صنوفًا من الشر مع طيب طويتها، في مسرحية: "سيدة سيتزوان

الفاضلة". ومن هذه الوسائل كذلك تكرار الشخصية بصورة أخرى. في نفس المسرحية يمنح آلهة الصين الثلاثة تلك البغي "شين تي" مبلغًا كبيرًا من المال. ولكيلا يستغلها الآخرون تلجأ إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحبها هو: "شوي تا". ولن يكون هو سوى "شين تي" نفسها متنكرة في زي رجل. وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين. وتتردد نفس الشخصية في لعب دورها المزدوج طوال المسرحية. وهذا التكرار[١] فرصة لنقد السلوك، والنظر إلى الأحداث من جوانب مختلفة، للإيحاء بإمكان تغيير الحدث وتغيير الشخصية دون استغراق في واحد منهما، ورؤية الموقف في صور ممكنة كثيرة.

وظهرت وسيلة التغريب هذه، لأول مرة، في مسرحية بريشت: "رجل برجل" التي سبق أن ذكرناها، وفيها تتحول شخصية "جالي جاي" بالأحداث إلى شخصية متعطشة للدماء، يلفت إليها نظر الجمهور، ويوجه تفكيره إلى دوافع هذا التغيير: "سيجعلون منه جزارًا في غمضه عين إذا لم نلحظه" وفي دعوة الجمهور إلى ملاحظة ذلك وسيلة "تغريب". ومن هذه الوسائل شرح الأحداث في المسرحية، ووقف سير الحدث لحكاية ما مضى منه مما لم يمثل أمام الجمهور ويقول بريشت: "يتحقق أثر التغريب للشيء المراد فهمه أو لفت النظر إليه حين يتحول من أمر عادي جد معروف، مائل

---

[١] قد استخدم صموئيل بيكيت هذا التكرار بوصفه وسيلة تقريب في مسرحيته "في انتظار جودو"، فالفصل الثاني منها تكرار للفصل الأول، ويكاد يكون كل من الشخصيتين الرئيسيتين فيها تكرار للأخرى. وكثيرًا ما أثرت وسائل التقريب هذه في مسرح العبث– وفي مسرحيات "يونسكو، بخاصة، وان اختلف مسرح العبث – بعد ذلك– في مضمونه وغاياته وفلسفته عن مسرح بريشت الملحمي الاشتراكي.

مباشرة، إلى أمر خاص مدهش غير متوقع. في معنى من المعاني يصير الوضوح في حد ذاته غير مفهوم، على حين أن هذا لم يحدث إلا لكي يجعله مفهومة كل الفهم. وهذا شأن ما يحدث في أمور الحياة كل يوم. فالرجل يقوي انتباهه إلى "أن أمه امرأة رجل آخر حين يصير صهرًا...".

ومما يلحظ أن بريشت استعمل وسائل التغريب لغاية سياسية، وسبيلًا من سبل الدعاية في أعماله المسرحية في حوالي سن الثلاثين، فكان طابعها تعليمية غير حيوي، على الرغم من إثارة الدهشة، ولكنها في مسرحياته الأخيرة اكتسبت طابعة فنية في إثارة التعجب والخوف والتأمل والأسى.

ويتضح هذا الفرق في كتيبه الذي أصدره عام ١٩٤٨، وعنوانه "أورجانون المسرح الصغير"، وفيه ينكر أعماله الفنية الأولى، ويرى أنها كانت تعليمية سياسية، وأن المسرح يجب أن يكون مجاله المتعة الفنية لا غير، غير أنه يحتم أن يتجاوب المسرح مع ملابسات عصرنا، ويكون علمية في طريقته، ولكن هذا الوصف بالعلم يعني في نظر بريشت أن يكون المسرح شيوعيًا، لأنه كان يرى الحتمية التاريخية نتيجة العلم. ومن ثم يبدو تناقضه. وهو من ناحية أخرى يؤكد– في نفس هذا الكتيب– أن المسرح له وظيفة، هي الكفاح السياسي: "تحتاج إلى مسرح لا يقتصر على مجرد إتاحة المشاعر والمعارف والدوافع التي يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية الذي تجري به الأحداث، ولكنا نحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هي نفسها دورًا في تغيير العالم". ومثل هذه العبارة تحملنا على اعتقاد أنه لم يغفل الغاية، ولكن من خلال المتعة الفنية. وبمناسبة ذكره الشخصية الرأسمالي "بونتيلا" في مسرحيته: "السيد بونتيلا وخادمه"، يقول: "يمكن أن يستخلص

المجتمع متعة حتى من الأمور غير الاجتماعية ما دامت تنم عن حيوية وعظمة. حتى لو أن نهرًا فاض مهددًا بكارثة لأمكن أن يثير متعة المجتمع عن حرية، لو كان المجتمع قادرًا على السيطرة عليه. ومن ثم فهو ملك للمجتمع". ويزداد هذا الاتجاه الفني في نقده حين يعمم مجال المسرح في كل محاولات أو تعبيرات تدخل في مجال التصوير الفني، فتثير فينا "شعور الانتصار والثقة، وتزودنا بمتعة إمكان تغيير كل شيء". فالتغيير هنا مقصود لذاته لا للدعاية، والغرض منه التجاوب مع فيض الحركة الحيوية، وسبق أن عبر جاليليو في مسرحيته عن وجهة النظر هذه حين قال: "أحسب أن العالم مظهر نبل حقيقي ومثار إعجاب حقيقي، لما يجرى به على الدوام من التغيرات المختلفة على مر الأجيال". ويقصد في ذلك أن المتعة الفنية هي السبيل لما يستخلص من فكرة، ولا يصح أن تكون هذه الفكرة سافرة. وليس بريشت في فكرته هذه ماركسيًا كما أنه ليس ضد الماركسية. وليس غرضه أن يخلو مسرحه من الغاية الاجتماعية، ولكن يجب أن تكمن الغاية وراء الإحكام الفني. ويجحد بريشت عيون المسرحيات المأثورة القديمة التي تعالج الماضي، ويحبذ المسرحيات التي تعبر عن كوارث حاضرة يتمتع المجتمع بعرضها فنيًا فيما لها من قوة، وبحيث تظل ممكنة الحدوث تحت سيطرة المجتمعات الحاضرة. هذا على الرغم من أن العالم مليء بالكوارث والأحداث التي لا تمكن السيطرة عليها، سواء للفرد أم للمجتمع. وقد تناولها المسرحيات المختلفة، ولكن في هذا المجال لا مكان لبريشت، في نقده تظل شخصيات مسرحياته إما ضالة تعاني من الماضي معاناة ذات مغزى إنساني، وإما لاهية غرقة في استمتاعها وفي تضادها مع الحاضر.

ومن وجهة النظر الفنية تظل مسرحية "بعله" من خير مسرحياته الفنية: فبعل مستهتر مرح في عمق فكري، ولكن يظل ضميره معزولًا عن المجتمع. والمسرحيات التالية لها– وذكرناها له من قبل– أضعفها الدعاية المباشرة. وكانت شهرة بريشت الحقيقية بالمسرحيات الأخيرة له. وفيها يقوم البناء الفني الأصيل بتصوير المشكلات الإنسانية الاجتماعية. ومن أوائل هذه المسرحيات نتاجًا مسرحية "سيدة سيتزاون الفاضلة" (١٩٣٨) وعلى الرغم من أنها تعالج قضية الإصلاح والعطف– قضية أثارتها مسرحياته الأولى– فإنها تعالجها في تعقد في محكم كثيف. وهي ليست في بنيتها مسرحية ملحمية، فالحكاية فيها معقدة حتى لينعدم فيها التسلسل، ولا يمكن فيها انعزال المتفرج عن الحدث للتفكير، ولكن لابد من الاندماج الشعوري على الرغم من استخدام وسائل التغريب. وفيها انعدم جانب الدعاية نهائيًا. وتزودنا ديالكتية مقابلات صنوف السلوك للشخصيات بنوع من الشعور القوي الذي توافر من قبل للمسرح الكلاسيكي، على أنه لابد من شيء من التخلص من سلطان الشعور تجاه الأحداث حتى لا يستعصي فهمها. فآلهة الصين الثلاثة لا يجدون شخصًا فاضلًا في الأرض حين يهبطون إليها سوى بغي. ويذكر هبوط الآلهة– على حسب معتقدات الصين– مهبوط الذات العلية إلى سدوم في التوراة عند العبرانيين. وحين تثري سيدة سيتروان "شين تي" بالمال الذي منحتها إياه الأمة، وتخترع شخصية ابن عم "شوي تا" ليحميها– وسبق أن ذكرنا هذا – تقع في حب طيار مفلس. وتظل على حبه على الرغم من معرفتها بأنه يستغلها وما لها لملذاته. ويلجئها المخاض للاعتزال بشخصيتها المزدوجة، إذ أنها، وقد قرب بها المخاض، لم تستطع أن

تظهر بوصفها "شوي تا، فتنتهم- بوصفها "شين تي" باغتيال ابن عمها هذا الذي لم يعد له في الظاهر وجود لأنه في الحقيقة ليس سوى الشخصية التي تنكرت هي لتظهر بها للناس رجلًا. وتحاكم أمام الآلهة الذين يعجبون بها، ولكنهم لا يخلصونها مما هي فيه من عذاب الضمير وما تواجهه من مشكلات، ويك فون بنصحها أن تكون طيبة، وكل شيء سيسير على ما يرام. وفي النهاية تخبر الجمهور بأن الخاتمة ليست مرضية، وأن على الجمهور أن يفكر في خاتمة أخرى.

وميزة المسرحية أنها تصور ضراوة الواقع لتثير الشعور والتفكير دون فرض رأي خاص على منطق هذا الواقع، فهل هي تأويل لوصية حب الجار والصحاب في الإنجيل، على ما يصحب ذلك من كوارث الأحداث التي تتطلبها التضحية على نحو قريب مما فعل إبسن في مسرحيته: براند؟ إذن تكون هي مأساة تصور استحالة قيام الخير الإنساني. وقد تكون ذات معنى وجودي في البرهنة على عبث الوجود، في حين تؤكده برغم ذلك في سبيل قيام خلق هو ثمرة جهد إنساني يسد فراغ اللامعنى كما فعل سارتر في مسرحية: الذباب. فحمق "شين تي" في إخلاصها يثير مع ذلك إعجابًا عميقًا. وثم احتمال ثالث أعمق: فقد قال بريشت عن هذه المسرحية: "إقليم سيتزوان في هذا المثال- وهو الذي يقوم في كل مكان يستغل فيه الإنسان- لم يعد له وجود"، أي في الصين الحديثة، ومعنى ذلك أن مسائل الاستغلال في المسرحية قائمة فحسب في المجتمعات الرأسمالية. وبمثل هذا القول تبدو في المسرحية وسيلة تغريب أخرى تجعلنا نفكر تفكيرًا آخر في هدفها. فليس هدفها إثارة إعجابنا بمسلك "شين تي"، ولكن التفكير فيما

إذا كان مثالها يمكن أن يجتنب النوع الإنساني. فقد أرادت "شين تي" أن تحب كل الناس، ولكنها لم تستطيع أن تحبهم على سواء، فاستحال علها مثالها، فأرادت أن تحققه بالقسوة. وقضية الأمية الصينية في المسرحية أن العالم ليس محتاجًا إلى الحب، بل إلى صدق الرغبة، وليس محتاجًا للعدالة، بل إلى نقاء الطوية، وليس محتاجًا إلى الشرف بل إلى الاحتشام. وبذلك يقوم خلق المسرحية– كما يقال "جون ويليت" على أن في الدول الرأسمالية "غالبًا ما يكون فعل الخير مبعث انتحار"، على ما يشب في هذه الدول مع ذلك من صراع لتطلب الخير. فلابد من عمل حاسم. وشين تي مثل لما سبق أن دلل عليه "بريشت" مرارًا في مسرحياته الأخرى من الأخذ بالحزم حتى العنف، وقد صرح هو أن "شين تي" تدلل على أن المرء وكي يكون خيرة لابد أن يكون قاسيًا"، ولكن ميزة المسرحية أنها لا تدافع في مجموع بل تصور– مع إثارة شعور إنساني– مثلًا في قول "شين تي تشرح حيرتها وتعلقها بمن يستغلها (وهو شعر في الأصل): "رأيته ليلًا، وخداه منتفختان في نومه، وكانا يثيران الاشمئزاز. وفي الصباح أمسكت بصدرة بذلته فرأيت الجدار قد مزقها. وعندما رأيت لؤم ضحكته ارتعت، ولكني رأيت خروق حذائه فأحببته كثيرًا". وعلى الرغم من أن المسرحية غير دينية وبخاصة غير مسيحية، فإنه يمكن أن يستشف من خلالها قضية "التطهير بالعذاب والمعاناة". ويسأل بريشت الجمهور في النهاية عما يحتاج إليه العالم: إلى إنسان جديد أم آلهة جديد أم لا تحتاج إلى شيء إطلاقًا؟ وهذه مسألة تمس ما يثيره التدين المسيحي على الأخص وما يتصل به من مسائل في أوربا. ويدل مجرى الحدث، كما يدل تفكير بريشت في واقعه، على أن المسرحية أقرب في

نزعتها أقرب إلى الدين الطبيعي منها إلى العقيدة المسيحية: وسنوجز في تعليقنا على مسرحياته الأخيرة الناضجة. ففي مسرحية "جاليليو"– التي ظهرت في صورتها الأولى عام (١٩٣٧) – مسألة التجاوب مع الملابسات للوصول إلى غاية. وقد أعاد كتابتها في صورة أخرى (١٩٤٥– ١٩٤٧م) ،فكان "جاليليو" ثائرًا على طريقته، غايته الوصول إلى غاية من الثورة بالحيلة. ويدع بريشت للقارئ الفصل في مسايرة مثل "جاليليو" في طريقته أو إنكارها. فهو محق بعض الحق في خطئه، أو مخطئ بعض الخطأ في صوابه. وعلى أية حال لم يدع فيها إلى سلبية أو يأس، فليس هذا من خلقه. كما يقول بريشت (شعر في الأصل): "لا يستطيع من ينهزم أن يهرب من الحكمة. فعد إلى ذات نفسك وغص فيها. وليعرك الخوف، ولكن غص فيها حتى الأعماق. فثم درس ينتظرك": وربما كان هذا الدرس هو الاشتراكية كما ظل بريشت يعتقد، ولكن مع ذلك– ووراء ذلك– معان إنسانية تتجاوز قضيته ولا تفرضها.

وفي مسرحية "السيد بونتيلا وخدمه ماتي" (١٩٩٠ – ١٩٤١م) يقوم الإقطاعي بونتيلا بمسلكين متضادين، فهو كريم حين يشرب، بخيل شحيح حين يفيق. وحين يصحو يوصي ابنته "إيفا" بالزواج من ملحق سياسي غبي أحمق، وحين يسكر بوصيها أن تتزوج سائق عربته المخلص لمبدأ العمال: ماتي. ويظل يتردد في هذا، وتتردد ابنته، حتى يترك ماتي خدمته. ومما يذكر أن ماتي يهين سيدته "إيفا" لسخريتها من مبادئ العمال. وفي المسرحية نواحي نقد سياسي واجتماعي في مناظر متتابعة لا وحدة لها. ويمثل فيها وماتي، طبقة العمال كما مثل "بونتيلا" الملاك. ويدعنا بريشت نتجاوب مع

كل منهما ونفكر في مسلكهما، متحيرين بين جمال الأرض وطيبتها وطيبة الطوية الإنسانية حتى في إسفافها.

ومن عيون مسرحياته الأخيرة مسرحية: الأم شجاعة (١٩٣٨-١٩٣٩). وفيها غموض الواقع وتوتره، وهي ضد الحرب بمآسيها وجرائمها التي يرتكبها جنود لا يبالون بما يفعلون. وهذه القضية هي التي ترتبط بين مناظرها الشتيتة. ومن القضايا و"المزعمية"-- لديه- أن الحرب وحدها تخلق الفضائل والإحساس بالمسئولية، وتزدهر معاني الوفاء والشجاعة والصدق في حين ينص أن الفضائل الكبرى تحتاج إليها حين تسير الأمور سيرًا رديئًا. ولا حاجة بالجند الممتازين إلى قائد ممتاز، بل إلى قائد ضعيف: وتحذر الأم الشجاعة أولادها من الفضائل، فتحذر "إليف" ومن الشجاعة المفرطة، و "سيويستشيز" من الشرف، "كاترين" من الحب والعطف، ولا تجدي النصائح شيئًا في مجرى الأحداث. ويهجو الطاهي الفضائل، وسوء مغبتها: فشجاعة سيزاز قد جوزيت بخيانة بروتوس، وحب سقراط للحقيقة قد جرعه السم. وفي ذلك يتراءى اليأس من كل جهد إنساني، ولكن الطاهي هزأة ومثيرة للسخرية، مما يجعل كلامه مبعث تفكير أو سخرية مما وراءه، لا تعبيرًا عن رأي ناضج. ويؤولها بعض النقاد بأن الحرب ستستمر ما لم يوجد المجتمع الذي لا طبقات فيه، فتوحد المستويات. وحينئذ لا يكون ثم معني للتضحية أو التفاوت. وعلى حين تهنئ الأم شجاعة ابنتها على أنها بكماء، لئلا تندم على إدارة لسانها في حلقهما معترفة بالحقيقة، تقول لها إن الحب فضيلة تهبط من الأعلى، فيجب الحذر منه، وفي نفس الوقت تنعي على الفلاحين استسلامهم واكتفاءهم بالدعوات والصلاة

لنجاة القرية. وتبكي الأم على موت ابنتها، ولكنها تهيئ نفسها أنها نجت مما لا يزال يتعذب منه الآخرون، ولا يزال في خيالها أن ابنتها حية، فتودعها بقولها: "يجب أن أعود للعمل، خذيني معك". وفي المسرحية ما يثير نفورنا من الشر، وما يدل على انغماسنا فيه في وقت معًا.

وأخيرًا مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٤)، ورباطها الفني يتمثل في قضية الاشتراكية التي تصل ما بين الأحداث. وموضوعها إنقاذ الخادم "جروشا" لابن الحاكم المستبد في أثناء ثورة قام بها الشعب، وقد احتفظت بالطفل إلى يوم المحاكمة التي طلبت فيها الأم عودة ابنها إليها بعد أن أهملته. ويقضي به للخادم القاضي "أزدك"، لأن لديها إحساس الأمومة الحق، دون الأم الحقيقية. وهذا الحكم يبرر الإجراء الاشتراكي في الحكم ملكية الأرض لمن يجيد زراعتها لا لمن يتملكها. وتبدو جروشا نبيلة في سبيل إنقاذ الطفل وتربيته، وقد تزوجت من فلاح قد مات لتحتفظ للطفل بمكانته.

وحين يتبين أنه حي تعامله عن وفاء وإخلاص لا أثرة فيهما. ولما عاد حبيبها سيمون من الحرب تركته يشك في وفائها. وتفضل ذلك على أن تسلم الطفل لأعدائه. وهذه التضحيات الكثيرة تبعد بها كثيرًا عن الواقع الحقيقي، وتجعلها على طرف النقيض من الشخصيات الطبيعية في المسرح الطبيعي. وحين تحتد العواطف لا تتحدث شخصيات المسرحية لتدع كلا منها "يفكر دون أن يتكلم" وحدث جروشا يحتل ما يقرب من نصف المسرحية، مما يثير حشدًا من المشاعر الإنسانية المتعالية. ويترك بريشت النثر إلى الشعر في مواقف تثير جانبًا خاطفًا من الشخصيات، كهذا الشعر في

الأصل) الذي تؤكد به جروشا حبها لسيمون عندما سافر إلى الحرب:

"سيمون تشاتشافا... سأنتظرك.

اذهب بقلب مليء بالطيبة إلى الحرب، أيها الجندي.

الحرب الدامية، الحرب المرة المذاق.

التي لن يعود منها الجميع.

وسأكون هنا حين تعود.

سأنتظرك في ظلال الدردار اليانع.

سأنتظرك دون فروع الدردار الجرداء.

سأنتظرك حتى يعود آخر جندي.

وبعد أن يعود.

وعندما تعود من الحرب.

لن تطأ أحذية إنسان عتبة الباب.

وستظل وسادتي خالية مني.

وفي لن يقبله أحد.

وعندما تعود، وعندما تعود.

سيتيسر لك أن تقول: كل ما قلته هذا كان صحيحًا".

وعلى الرغم من إسفاف "أزدك"، يظل واعيًا بأن حقوق الفقير مهضومة

وأن أسس المجتمع لابد أن تتغير، على أنه يطل على إصراره قولًا بأنه لن يفعل ما يعين على توضيح معالم الإنسانية وجلالها. وليست لديه مبادئ محددة ولا يدع أفعاله تشف عنها، ومن هذه الناحية يبدو شبيهًا بجروشا. وهو فاتن في وقاحته وكرمه، وفي غروره وتواضعه، وفي جهله وحكمته، وفي تجديفه وتقواه. وفي النهاية يتلاقى وأزدك" مع "جروشا، في اتجاهين متشابهين مفترقين معًا. وتقوم جذور جبلته الإنسانية الخبيثة الغامضة الهدامة نقيضة للإحساس السامي بالأمومة، الإحساس الهادي المثابر لدى الفتاة التي تفضل الموت على التخلي عن الطفل. وهي على فقرها ليس لديها ما تهديه لذلك القاضي كي تكسب حكمه، على أنها في نفس الوقت لا تثق أكثر مما يمكن أن يثق المرء في لص أو قاتل. وبعد اللجوء إلى دائرة الطباشير التي يدعى فيها كل من الأم والخادم ليشد كل منهما ذراعي الطفل، وبعد إباء "جروشا" أن تعنف بالطفل، دون الأم، يحكم "أزدك" بالطفل للخادم، لأنها ذات الإحساس الصادق في أمومتها. وهذا الحكم يتفق مع طبيعة "أزدك" الخبيثة المتسرة، وإدراكه للعدالة بالغريزة دون اعتماد على حجة أو تفكير. فلم يستطع مقاومة الفضيلة في الخادم. وهنا يتضاد إدراكان مختلفان للعدالة ولكنهما يتلاقيان آخر الأمر.

و"أزدك" مثل الطبيعة في الغموض واللا خلقية، ولكنه مثلها يتطلب صلابة إنسانية لإبراز الفضائل. وفيه لذلك مشابه من "بعل" فيما ذكرنا له من صفات من قبل. وكلا البطلين– في تفرد مسلكهما وتطرفه– يمثل بطولة غريبة غير مستساغة ولا واقعية، ولكنها تشف في قوة عن إدراك واقعي ومنهج إنساني في الهدف. وهذا طابع مسرحياته الأخيرة جميعًا.

ويبدو بريشت أوضح ما يكون في مسرحياته التي على المؤلف بتحليلها، وتحدثنا عنها. وعلى الرغم من أن بريشت عاش قضايا عصره في مسرحياته، فإن معانيها الإنسانية العامة تستشف من التصوير دون حاجة إلى ربطها بمذهب فكري أو طبقة. وتبدو هذه النزعة الإنسانية خاصة في مناظر المسرحية، كما في "الأم شجاعة"، وفي "دائرة الطباشير القوقازية" كما تبدو في مختلف شخصياته المسرحية، حتى حين تغمض وحدة البناء بتعدد الأحداث. وجذور مسرحياته الناضجة فنيًا تمتد حتى أعماق المشكلات الإنسانية الاشتراكية ليصور من خلالها الإنسان في كل ما يحفل به ويأمله.

الفهرس

مقدمة ٥

مصادر شوقي في مصرع كليوباترا ١٣

أزمة لضمير العالمي في مسرحية سارتر ٢٦

"نهاية اللعبة" ومسرح العبث ٤٠

المسرحية بين الشعر القديم والجديد ٥٧

البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" وأدب الجنس ٧٦

لغة المسرحية بين الفصحى والعامية ٩١

وطنية شوقي في مسرحياته ١٠٤

مسرحية جبهة الغيب لبشر فارس ١٢٤

مسرحية إفيجينيا لإسماعيل البنهاوي ١٥٧

بريشت ١٧٤